وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

في سردية القصيدة الحكائية

(محمود درويش نموذجاً)

دراسة

د. يوسف حطيني



الإشراف الطباعي

م ماجد الزهر

د. يوسف حطيني

في سردية القصيدة الحكائية

(محمود درويش نموذجاً)

دراسة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٠

M

ملامح سردية في الشعر العربي

منذ ما يزيد عن عقدين من الزمن كثر الحديث في النقد العربي الحديث عن شعرية السرد، وراحت دراسات عديدة تحاول أن تسبر غور شعرية الرواية والقصة، وشعرية العنوان أيضاً.. غير أنه بالمقابل لم يتم الاهتمام بما يكفي بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعاً أكثر من كونه شكلاً مما يحرم قارئ هذا الشعر، أو قارئ نقده، من الالتفات إلى كثير من جماليات النص.

وكان من الممكن لولا خشية الإطالة أن يتناول المرء ظاهرة (سردية القصيدة الحكائية) عند شعراء ينتمون إلى مراحل أدبية وتاريخية مبكرة من أدبنا العربي، بدءاً من امرئ القيس وانتهاءً بشعراء الحداثة، غير أنه بدلاً من ذلك ستتم الإشارة في عجالة إلى بعض الحكايات المشهورة التي قدمها الشعر العربي، والتركيز على بعض ملامح السرد فيها، من خلال محاولة تسليط الضوء على الملمح السردي الأبرز في كل حكاية:

في معلقة (امرئ القيس)[١] ثمة حكايات قصيرة، ربما كان أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة، حين دخل خدرها، وأدرك من خلال حسه اللغوي

---

(1) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي (١٣٠ -٨٠ق.هـ/٤٩٦ -٥٤٤م)، شاعر جاهلي مشهور، يماني الأصل، كان أبوه أسد وغطفان وأمه أخت المهلهل الشاعر.
قال الشعر وهو غلام، وجعل يشبب ويلهو ويعاشر صعاليك العرب، وحين ثار بنو أسد على أبيه فقتلوه، بلغه ذلك وهو جالس للشراب فقال: رحم اللّه أبي! ضيعني صغيراً =

حاجة هذا النوع من السرد الشعري إلي جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعته، يقول امرؤ القَيس:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيـزَةٍ	فَقَالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكّ مُرجِلـي
تَقولُ وَقَد مالَ الغَبيطُ بِنـا مَعـاً	عَقَرتَ بَعيري يا اِمرَأَ القَيسِ فَانزلِ
فَقُلتُ لَها سيري وَأَرخي زِمامَـهُ	وَلا تُبعِديني مِن جَنـاكِ المُعَلَّـلِ
فَمِثلُكِ حُبلى قَد طَرَقتُ وَمُرضِعاً	فَأَلهَيتُها عَن ذي تَمـائِمَ مُحـوِلِ
إِذا ما بَكى مِن خَلفِها اِنصَرَفَت لَهُ	بِشِقٍّ وَتَحتي شِـقُّها لَـم يُحَـوَّلِ

وإذا كان امرؤ القيس في البيتين الأخيرين إلى إيقاف الحدث، أو إبطاءه، فإن ما يسوغ ذلك هو سعيه إلى إقناع ابنة عمه أنه محبوب من قبل النساء، بخلاف ما يذكر عنه في كتب الأدب التي تقول إنه كان مكروهاً من قبلهنّ.

ولعل وَصْفَ الخنساء[1] سباقاً بين أخيها وأبيها أن يكون أكثر الأمثلة تعبيراً عن سرعة الحركة التي تناسب السرد، فالسباق على أشده بين الأب وابنه، والابن يجاري أباه وهما يتبادلان الغبار المثار حولهما رداءً لفرسيهما، وأقرب الناس إليهما لا يعرف من الفائز، والقلوب تخفق، لنعرف من ثم أن الأب فاز في السباق، لأن الابن يحترم أباه، وقد كان من الممكن أن يعادله لولا إجلاله، تقول الخنساء:

= وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر. ونهض من غده فلم يزل حتى ثأر لأبيه من بني أسد. مات في أنقره بعد أن أنهكت جسمه القروح.
وقد أفدنا في حيوات قدامى الشعراء العرب وأشعارهم من الإصدار الثالث للنسخة الإلكترونية من موسوعة الشعر العربي التي أصدرها مجمع أبو ظبي الثقافي.

(1) الخنساء (ت ٢٤هـ/٦٤٤م) هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، الرياحية السُلمية من بني سُليم من قيس عيلان من مضر. أشهر شواعر العرب وأشعرهن على الإطلاق، أدركت الإسلام فأسلمت. أكثر شعرها وأجوده رثاؤها لأخويها صخر ومعاوية وكانا قد قتلا في الجاهلية. لها ديوان شعر فيه ما بقي محفوظاً من شعرها. وكان لها أربعة بنين استشهدوا في القادسية.

جــارى أبـــاه فـــأقبلا وهمـــا يتعـــاوران مُـــلاءةَ الحَـــضرِ
حتى إذا نـــزت القلـــوبُ وقـــد لَـــزَّتْ هنـــاك العُـــذر بالعـــذر
وعـــلا هتـــافُ النـــاسِ أيُّهمـــا قـــال المجيـــب هنـــاك لا أدري
برزت صـــحيفةُ وجـــهِ والـــدهِ ومضى علـــى غُلَوائـــه يجـــري
أولـــــى فـــأولى أن يـــساوِيَهُ لـــولا جـــلال الـــسنّ والكبـــر

إن هذا الأسلوب السردي الشائق الذي لا تنقصه الإثارة يقدم عن طريق التعاقب، فلا استرجاع ولا استباق، لأن مثل هذه التقنيات يصعب على الـشعر التعامل معها في ظلّ قيد السحر الشعري. إلا أن هـذا الأسـلوب لـم يمنـع الخنساء من أن تدقق في كل كلمة لتختار أكثر الكلمات مناسبة للتعبيـر عـن رؤية تخرج الفارسين منتصرين.

فلجاما الفرسين ملتصقان، والغبار الذي يرافق الأكثر سـرعة متبـادل بينهما، وليس ثمة خيار إلا أن يتعادلا.. وفي اللحظة الأخيـرة تـرك الابـن السباق لأبيه وتبعه وهو في غاية النشاط.. ولعل اختيار كلمة (يـساويه) فـي البيت الأخير يحفظ حقّ الفارسين، لأنها لو قالت: أولى أن يسبقه لكـان فـي كلامها إساءة للأب الذي يحظي في هذا النص بالقوة والاحترام.

وإذا كان النصان السابقان يكتنفهما خط سردي واه يقـدم جـزءاً مـن حكاية، فإن الحطيئة[1] قدم في إحدى قصائده حكاية كاملة للكرم العربي فـي أبهى صوره، فقال في مطلع حكايتها:

---

(1) الحُطَيئَة (ت٤٥هـ/٦٦٥م) هو جرول بن أوس بن مالك العبسي، شـاعر مخـضرم أدرك الجاهلية والإسلام. كان هجاءاً عنيفاً، وهجا أمه وأباه ونفسه. وأكثر مـن هجـاْ الزبرقان بن بدر، فشكاه إلى عمر بن الخطاب، فسجنه عمـر بالمدينـة، فاسـتعطفه بأبيات، فأخرجه ونهاه عن هجاء الناس.

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما
أخي جفوة فيه من الأنس وحشة يرى البؤس فيها من شراسته نعمى
وَأَفرَدَ في شِعبٍ عَجُوزاً إزاؤها ثَلاثَةُ أَشباحٍ تَخالُهُمُ بَهما

يلجأ الشاعر هنا إلى افتتاحية سردية ممتازة، تدرك وظيفة الافتتاح، فتقدم البيئة التي يعيش فيها أب وزوجه العجوز وأبناؤه الثلاثة الذين لا يجدون ما يسدّ رمقهم.. وهذا ما يهيّئ المسرح السردي تماماً للتعقيد، يرى شبحاً فيرتعد، وحين يجد فيه ضيفاً يتهلل:

رأى شبحاً وسط الظلام فراعه فلما بدا ضيفاً تشمّر واهتمّا

غير أن الحبكة تزداد تعقيداً، والحكاية تزداد تشويقاً، إذ ليس ثمة زاد يمكّنه من أن يؤدي حق ضيفه. وهنا يفيد الحطيئة من التراث الإسلامي، ويعتمد في صياغة حكايته على التناص، إذ يحيلنا على قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه؛ فأحد الأبناء الثلاثة يطلب من أبيه أن يذبحه حتى يقوم بواجب الضيافة، ويكاد الأب أن يذبح ابنه وهنا تحدث المفاجأة التي تغير اتجاه الحكاية إذ يرى الأب قطيعاً من حُمر الوحش جاء ليشرب من عين الماء، ويقدم مقطعاً سردياً رائعاً يدل على شجاعة بطل القصة ونبله أيضاً:

فَأَمهَلَها حَتّى تَرَوَّت عِطاشُها فَأَرسَلَ فيها مِن كِنانَتِهِ سَهما
فَخَرَّت نَحوصٌ ذاتُ جَحشٍ سَمينَةٌ قَدِ اكتَنَزَت لَحماً وَقَد طُبِّقَت شَحما

وبعد ذلك تأتي نهاية الحدث، ويشعر الأب بالرضى، ويحس الأهل بالحبور، ثم يقدم الشاعر إضاءة أخرى للشخصيات، تجسّد فهمه لخصلة الكرم، فيقول:

فَيا بِشرَهُ إِذ جَرَّها نَحوَ قَومِهِ وَيا بِشرَهُم لَمّا رَأَوا كَلمَها يَدمى
فَباتَوا كِراماً قَد قَضوا حَقَّ ضَيفِهِم فَلَم يَغرِموا غُرماً وَقَد غَنِموا غُنما

إن القصة لا تنتهي قبل أن تقول إن شخصية الأب والأم لا تقري الضيف حتى يقال ذلك ولا تفرح لأن الضيف سيشعر بالرضى، بل تفعل ما تفعله لتحقق ذاتها من خلال الكرم.

وثمة قصة كرم شهيرة أخرى ينسبها الفرزدق[1] إلى نفسه، وتقوم حكايتها على استضافة الشاعر ذئباً، وهو تصور كرم الشاعر من جهة، وشجاعته واستعداده لمواجهة غدر الذئب من جهة أخرى[2].

فإذا انتقلنا إلى سرديات عمر بن أبي ربيعة[3] الشعرية أمكننا أن نلحظ الدور الذي يقوم به الحوار في إضاءة الشخصيات المتحاورة جسدياً ونفسياً، وأن ندرك دوره في تطوير الحدث وتسريعه، يقول عمر:

هَيَّجَ القَلبَ مَغانٍ وَصَيَر ... دارِياتٌ قَد عَلاهُنَّ الشَجَر
لِلَّتي قالَت لِأَترابٍ لَها ... قُطُفٍ فيهِنَّ أُنسٌ وَخَفَر
قَد خَلَونا فَتَمَنَّينَ بِنا ... إِذ خَلَونا اليَومَ نُبدي ما نُسِر
قُلنَ يَستَرضينَها مُنيَتُنا ... لَو أَتانا اليَومَ في سِرٍّ عُمَر
بَينَما يَذكُرنَني أَبصَرنَني ... دونَ قَيدِ المَيلِ يَعدو بي الأَغَر

(1) الفَرَزدَق (٣٨ -١١٠هـ/٦٥٨ -٧٢٨م) هو همام بن غالب بن صعصعة التميمي الدارمي، اشتهر بنقائضه مع جرير والأخطل، لقب بالفرزدق لجهامة وجهه وغلظه.

(2) من أبيات القصيدة التي تصف قصة الكرم هذه قول الفرزدق:

وأطلس عسال وما كان صاحباً ... دعوت بناري موهناً فأتاني
فلما دنا قلت ادنُ دونك إنني ... وإياك في زادي لمشتركان
فبت أسوّي الزاد بيني وبينه ... على ضوء نار مرة ودخان
فقلت له لما تكشّر ضاحكاً ... وقائم سيفي من يدي بمكان
تعشّ فأن واثقتني لا تخونني ... نكن مثل من يا ذئب يصطحبان

(3) عمر بن أبي ربيعة القرشي المخزومي (٢٣ -٩٣هـ/٦٤٣ -٧١١م) أرق شعراء عصره، ولد في الليلة التي توفي بها عمر بن الخطاب، فسمي باسمه. وكان يفد على على عبد الملك بن مروان فيكرمه ويقربه. رُفع إلى عمر بن عبد العزيز أنه يتعرض للنساء ويشبب بهن، فنفاه إلى دهلك، ثم غزا في البحر فاحترقت السفينة به وبمن معه، فمات فيها غرقاً.

قالت الكبرى أتعرفن الفتى	قالت الوسطى: نعم هذا عمر
قالت الوسطى وقد تيمتها	قد عرفناه وهل يخفى القمر

وتمكن الإشارة أيضاً إلى حوارية سردية لوضاح اليمن[١]، وهي حوارية بينه وبين معشوقته التي تنبهه على خطورة الاقتراب من بيتها، ولكنه يقنعها بأنه شجاع لا يهاب أحداً، وعندها تعده بالوصال[٢].

أما ابن الرومي[٣] فقد اشتهر بوصف الشخصيات، فقد وصف الأحدب والأعمى والخباز، وغيرهم، ولعلنا نشير إلى بعض أبيات قالها في وصف حمال أعمى:

رأيت حمالاً مبين العمى	يعثر بالأكم وفي الوهدِ

---

(1) وضاح اليمن (ت٩٠هـ‍-٧٠٨م) هو عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كلال من آل خوذان الحميري. شاعر رقيق الغزل عجيب النسيب كان جميل الطلعة يتقنع في المواسم. وله أخبار مع عشيقة له اسمها روضة من أهل اليمن. تغزل بأم البنين بنت عبد العزيز بن مروان، زوجة الوليد فقتله الوليد.

(2) يقول وضاح اليمن في بعض أبيات القصيدة المشار إليها:

قالت ألا لا تلجَنْ دارنا	إن أبانا رجل غائر
قُلتُ فَإنّني طالبٌ غِرَّةً	منهُ وسَيفي صَارِمٌ باتِرُ
قَالَت فَإنَّ القَصرَ مِن دُونِنا	قُلتُ فَإنّي فَوقَهُ ظَاهِرُ
قَالَت فَإِنّ البَحرَ مِن دُونِنَا	قُلتُ فَإنّي سَابِحٌ مَاهِرُ
قَالَت فَحَولِي إِخوَةٌ سَبعَةٌ	قُلتُ فَإنّي غَالِبٌ قَاهِرُ
قَالَت فَإِنّ اللّه بَينَنَا	قُلتُ فَرَبِّي رَاحِمٌ غَافِرُ
قَالَت لَقَد أَعَيِيتَنا حجَّةً	فَأت إذَا مَا هَجَع السّامِرُ
فَاسقُط عَلَينا كَسُقوطِ النَّدى	لَيلَةَ لا نَاهٍ وَلا زَاجِرُ

(3) ابن الرومي (٢٢١ -٢٨٣هـ‍/٨٣٦ -٨٩٦م) هو علي بن العباس بن جريج، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسموماً قيل: دس له السمَّ القاسم بن عبيد اللّه –وزير المعتضد - وكان ابن الرومي قد هجاه.

محـــتملاً ثقـــلاً علـــى ظهـــره   تـــضعف عنـــه قـــوة الجلـــدِ
وكلهـــــم يـــــصدمه عامـــــداً   أو تائـــه اللّـــب بـــلا عَمَـــدِ

أما الشاعر الأندلسي ابن خفاجة(١)، فقد أبدع أيما إبداع في التـشخيص، وأسبغ على الجبل في قصيدته الشهيرة صفات إنسانية جعلت منه إنساناً يحدب على المجرمين الذين جاؤوه هرباً، والمتبتّلين الذين جاؤوه توبةً، يقـول ابـن خفاجة عن الجبل:

فقال ألا كم كنـت ملجـأ قاتـلٍ   ومـوطن أوّاهٍ تبتّـل تائـبِ
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى   وطارت بهم ريح النوى والنوائبِ

ويعدّ التشخيص ملمحاً سردياً عظيم الفائدة فيما لو أحسن توظيفـه فـي حكاية أي عمل حكائي، سواء أكان شعرياً أم نثرياً..

* * *

ولم يفقد شعراء عصور الدول المتتابعة أثر الحكايـة الـشعرية، ولـم تتوقف الحكاية الشعرية في مطلع عـصر النهـضة، فظهـرت المـسرحية الشعرية، (خاصة عند أحمد شوقي ومعروف الرصافي)، واستمرت الحكايات الشعرية التي نسجها الأخطل الصغير وبدر شـاكر الـسياب وصـلاح عبـد الصبور ومحمد الماغوط ومحمود درويش وغيرهم وغيرهم.....

وعلى الرغم من وجود الظاهرة السردية في القصيدة العربية الحديثة، وقد جاء اختيار الشاعر محمود درويش للدراسة كونه يمتاز بميزات ثلاث أساسية:

---

(1) ابن خفاجة (٤٥٠ -٥٣٣هـ/١٠٥٨ -١١٣٨م) إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد اللّـه بـن خفاجة. شاعر غَزِل، غلب على شعره وصف الرياض ومناظر الطبيعة. وهو من أهل جزيرة شقر من أعمال بلنسية في شرقي الأندلس.

- الأولى أنه يمثل مرحلة متطورة من الشعر العربي الحديث.

- والثانية أن الظاهرة السردية بارزة في شعره بروزاً ظاهراً..

- والثالثة أن لديه بضعة وعشرين ديواناً شعرياً تمكن المرء أن يطمئن إلى أن حكمه يستند إلى كثير من الأمثلة.

والواقع إن شعر درويش يستحق أكثر من الوقوف عند الجانب السردي فيه، فثمة عنده صورة شعرية ورمز شفيف للغة والأشياء والألوان والموقف الشعري، وثمة صور متراكبة، إضافة إلى لغة تعتمد على تجاور غير مألوف للمفردات، وإيقاع عروضي يتطور ويتكامل عبر كل مسيرته الشعرية.. غير أن تخصيص الدراسة للجانب السردي في شعره يعطيها حدوداً يمكن للمرء أن يجول في أنحائها، فيما يمكن للجوانب الأخرى أن تعالج في فرصة أخرى قد يجود الزمان بها علينا.

* * *

الفصل الأول

القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية

قصائدنا بلا لونٍ

بلا طعم... بلا صوتِ

إذا لم تحمل المصباحَ من بيت إلى بيتِ

الفصل الأول

القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية

إن المتتبع لسير الحكاية في شعر محمود درويش[1] يلمس جنوحاً مستمراً نحو التنويع في تقديم أنماطها، وتطويرها فهو شاعر يسعى دائماً إلى تجاوز نفسه، وإلى تحقيق مشروع إبداعي ينطلق من تصور نظري لشكل القصيدة واحتمالات تجديدها.

وتحاول القصيدة الدرويشية الحكائية أن تخلق عناصر حكايتها حسب وظيفتها في القصيدة؛ إذ إن القصيدة التي تقدم الحكاية في متنها تختلف تماماً عن القصيدة التي تأتي الحكاية أو بعض عناصر سردها في هوامش القصيدة غير الأساسية. لذلك ستتم دراسة عناصر الحكاية في شعر محمود درويش من خلال المحاور التالية:

١ - تتبع الحكايات العامة التي تقدمها القصيدة بوصفها حكايات كاملة لها شخصياتها وزمانها ومكانها وحركتها النامية التي تقود القارئ نحو ذروة الموقف الدرامي.

---

(1) سنعتمد في توثيق شعر محمود درويش على:
- ديوان محمود درويش، مج١، دار العودة، بيروت، ط١٤، ١٩٩٤.
- ديوان محمود درويش، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- محمود درويش: الأعمال الجديدة، رياض الريّس، بيروت لندن، ط١، ك٢ يناير، ٢٠٠٤.
- محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريّس للنشر والكتب، بيروت – لندن، ط٢، تشرين الثاني، ٢٠٠٥.

وسنشير عند كل توثيق إلى اسم المجموعة وتاريخ طبعتها الأولى، ومكان وجودها من خلال تحديد الجزء والصفحة.

٢ - تتبع حكايات الشخصيات التي تأتي في معظمها على شكل رثائيات قدمها الشاعر في حضرة الموت وانطلق منها للحديث عن المرثـــي بشكل سردي مثير.

٣ - معالجة البناء الدرامي للقصيدة من خلال تتبع المواقف السردية في مختلف المقاطع التي لا تشكل حكاية، ولكنها تشكل لوحـــة ســـردية لها خصائصها ومنطقها الفني الخاص.

أولاً - الحكايات العامة:

قصيدة «الجسر» لمحمود درويش قصيدة سردية بامتياز، تتحدث عـــن مأساة ثلاثة من العائدين إلى فلسطين المحتلة: شيخ مسنّ وابنته وجندي قديم يحلم بالتحرير، غير أن النهر (بما يعنيه من حدود وجنود) كان لهم بالمرصاد:

«وكان النهر يبصق ضفتيه

قطعاً من اللحم المفتت في وجوه العائدين [1]»

إن النهر هنا جزء فاعل في الحكاية لأنه يبدو من خلالها فاصلاً حدودياً مسوّراً بالجنود الذين يكبلون الوطن السليب، إذ يقف حـــرس الحـــدود لكـــي يمنعوا الذين يحلمون بالعودة من العودة إلى أرضهم»:

«حرس الحدود مرابط، يحمي الحدود من الحنين [2]»

ولأن الحنين هو السلاح الوحيد الذي كان يحمله العائـــدون فـــي تلـــك الرحلة نحو الوطن، فقد دوّى الرصاص لتتوتر الحكاية وتتصاعد الأحـــداث، ويسقط الجندي بعد أن يصاب بطلقة في قلبه، أما الشيخ وابنته فنترك للـــسرد الشعري أن يقول حكايتهما:

---

(1) حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠) ٣٥٣/١.

(2) المصدر نفسه، ٣٥٤.

«وبرغم أنّ القتل كالتدخينْ
لكنّ الجنود «الطّيبينْ»،
الطالعين على فهارس دفترٍ..
قذفته أمعاء السنينْ،
لم يقتلوا الإثنين:
.. كان الشيخ يسقط في مياه النهر..
والبنت التي صارت يتيمهْ
كانت ممزقة الثياب،
وطار عطر الياسمينْ
عن صدرها العاري الذي
ملأته رائحة الجريمةْ[1]»

إذاً، يقدم النسق السردي السابق نهاية التوتر، ويسقط العائدان قتيلين، بينما يضاف اغتصاب الفتاة إلى اغتصاب الوطن.. حادثة اغتصاب أخرى يشهدها الجسر/البرزخ بين الوطن والمنفى، الجسر الذي يرمز لطريق العودة المظفرة، لذلك حين يقدم الشاعر نهاية حكايته، يقدم رؤيته الأيديولوجية الواضحة، فالجسر يكبر يوماً بعد يوم، ويزدادا لونه احمراراً مجسداً حلم العربي الفلسطيني، ذلك الحلم المتجدد على مدى الغربة:

«والجسر يكبر كل يوم كالطريق،
وهجرة الدم في مياه تنحت من حصى
الوادي تماثيلاً لها لون النجوم، ولسعة الذكرى،
وطعم الحبّ حين يصير أكثر من عبادهْ[2]».

(1) نفسه، ٣٥٦.
(٢) نفسه، ٣٥٧.

واضح تماماً أن حكاية هذه القـصيدة تقـدم أيـديولوجيا، ومـن الطبيعي أن يحمل العمل الفني، أياً كـان شـكله، أيـديولوجيا معينـة، وميزة درويش في حكايته أنه يقدم تلك الأيديولوجيا في ثوبهـا الفنـي البهي الذي لا يخدش شفافية اللغة الشعرية.

تقوم الحكاية التي تجسدها القصيدة على حركة سردية واحدة، تستند إلى ثلاثة حوافز حكائية يتبعها تعليق يكتسب أهميته من شعريته ومن كونه يضيف حافزاً رابعاً لا يعد من صميم الحكاية ولكنه يكمّلها ويجعل أفقهـا الرؤيـوي أكثر ألقاً:

- فالحكاية تبدأ من بدء العائدين الثلاثة في رحلة العودة عبر الجسر.
- ثم تحكي كيفية تعامل حرس الحدود مع هؤلاء الذين بدؤوا رحلـة العودة.
- ثم تقدم نتيجة المعركة غير المتكافئة بين الحنين والرصاص إذ يـتم قتل الجندي القديم والشيخ العجوز، واغتصاب الفتاة..

ويكتسب التعليق الختامي للشاعر أهميتـه مـن كونـه لا يكتفـي بالحدث، بل يضيف إليه صفة الديمومة والاستمرار، مما يمنح النهاية اللغوية صفة الفاعلية والتأثير في مسار الحدث السردي، وفي نفـس المتلقـي الـذي أزكمته رائحة الدم فعاد الشاعر ليقدم له عطر الأمل من جديد..

وثمة في شعر درويش أمثلة كثيرة على قصائد تحكي حكاية واحدة، من مثل قصيدة «كتابة على ضوء بندقية»، التي تحكي حكاية شولميت التي كانت تحب شاباً خجولاً اسمه محمود، ولكنها تكتشف أن أغاني الحرب لا تعتـرف بالحب، ولا تبقي من محمود إلا ذكرى رجل يبحث عن امـرأة تفهـم بـرد اللاجئين وشوقهم لأرضهم.

- «شولميت اكتشفت أن أغاني الحربِ

لا توصل صمت القلبِ والنجوى إلى صاحبها

فجأة، عادت بها الذكرى
إلى لذّتها الأولى، إلى دنيا غريبهْ
صدّقت ما قالَ محمودٌ لها قبل سنينْ
كان محمودٌ صديقاً طيّب القلبِ
خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمّة تشعر بالبردِ
وبالشوق إلى أرض سليبهْ[١]»

من أجل ذلك تختار شولميت الجندي سيمون لأنها تنتمي إلى مجموعة يعلو فيها صوت البندقية على نبض القلب، ويكسر المدفع زجاج القصيدة، تختار الجندي سيمون لتقدم حكاية مجتمع تحكمه العنصرية وتدهمه عواطف طارئة سرعان ما يتخلص منها لصالح المشروع الصهيوني[٢]:

- «كان محمود سجيناً يومها
كانت الرملة فردوساً له.. كانت جحيمْ
كانت الرقصةُ تغريها بأن تهلك في الإيقاع،
أن تنعس، فيما بعد، في صدر رحيمْ
سكرَ الإيقاعُ، كانت وحدها في البار
لا يغرقها إلا الندمْ

---

(١) نفسه، ٣٣٨ -٣٣٩.

(٢) لعلنا نتذكر هنا رواية «خربة خزعة» ليزهار سميلانسكي، إذ يتردد البطل في تدمير قرية عربية في البداية، ولكنه يدمرها في نهاية المطاف..

وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص فلبّتْ
كان جندياً وسيمْ
كان يحميها من الوحدة في البار،
ويحميها من الحب القديمْ[1]»

ويلاحظ قارئ درويش استمرار تجربة الحكاية في مدى مسيرته الشعرية، غير أنّ اللافت للنظر في دواوينه الشعرية الأخيرة أن الموضوع يصبح لديه أكثر شفافية وألقاً، وان الفكرة تأتي بعد تمحيص كبير يظهر قدرة الشاعر على التقاط الإنساني والجوهري.

في قصيدة «لم تأتِ» في مجموعة قصائد «VIهي» تحكي الحكاية ردة فعل الشاعر بعد أن تأخرت حبيبته عن موعدها، وترصد خيبته، وأشكال اعتراضه المختلفة على تأخرها، وإصراره على معاقبتها عقاباً يكشف مدى تعلقه بها:

«لم تأتِ. قلتُ: ولن... إذاً
سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي
وغيابها:
أطفأتُ نارَ شموعها،
أشعلتُ نور الكهرباء،
شربتُ كأسَ نبيذها وكسرتُهُ (...)
غطّيتُ مرآة الجدارِ بمعطفٍ كي لا أرى
إشعاع صورتها فأندم/

(١) نفسه، ٣٤٠.

قلتُ أنسى ما اقتبستُ لها
من الغزَل القديم، لأنها لا تستحقُّ
قصيدةً حتى ولو مسروقةً...
ونسيتُها، وأكلتُ وجبتيَ السريعةَ واقفاً
وقرأتُ فصلاً من كتابٍ مدرسيٍّ
عن كواكبنا البعيدهْ
وكتبتُ، كي أنسى إساءتها، قصيدهْ
هذي القصيدهْ[1]»

الحكاية هنا تقوم على التشويق: ثمة رجل عاشق ينتظر امرأة، وإذ تتأخر المرأة يقرر الانتقام منها دون أن يمتلك عدة الانتقام.. فهو بهذا الانتقام الساذج يؤكد مدى حبه لها ويعيد الحكاية إلى بدايتها، مما يمنح الحكاية بنية دائرية محكمة. وهو في هذه القصيدة يمنح الحبكة مشروعيتها الفنية من مدى اتكائها على نقيضها: فالبرهان الذي يسوقه العاشق على نسيانها يثبت مدى تعلقه بها. والنفي هنا يفيد نقيضه.. إنه يقول، بشكل مختلف، ما قاله جميل بن معمر العذري[2] عن حبيبته بثينة:

لا.. لا أبوحُ بحبّ بُثْنَةَ إنها أخذت عليَّ مواثقاً وعهودا

وينحو محمود درويش في قصيدة «لا أعرف الشخص الغريب» من مجموعة «III أنا» منحى مختلفاً، إذ يقترب من فكرة الموت، ويرصد

(١) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ٩٣ -٩٥.

(٢) جَميل بُثَينَة (ت٨٢هـ/٧٠١م) هو جميل بن عبد اللّه بن معمر العذري، شاعر من عشاق العرب، صاحبُ بثينة، وقصته مشهورة معها، شعره يذوب رقة، وأكثره في الغزل والفخر.

اختلاجات نفس الشخصية في الحكاية، في جنازة يشارك فيها دون أن يعــرف صاحبها، ليكشف فلسفة التضامن الغريب مع إنسان يمكن أن يكون بعيــداً أو قريباً إلى أدنى حدود القرب:

«لا أعرف الشخص الغريبَ ولا مآثرَهُ...
رأيتُ جنازةً فمشيتُ خلف النعش،
مثل الآخرين مطاطئ الرأس احتراماً. لم
أجد سبباً لأسأل: من هو الشخص الغريبُ؟
وأينَ عاش، وكيف مات؟
[فإنّ أسباب الوفاة كثيرةٌ
من بينها وجعُ الحياةْ]
(...) ربما هو كاتبٌ أو عاملٌ أو لاجئٌ
أو سارقٌ، أو قاتلٌ.. لا فرقَ،
فالموتى سواسيةٌ أمامَ الموت.. لا يتكلمون
وربما لا يحلمون...
وقد تكون جنازة الشخص الغريب جنازتي
لكنّ أمراً ما إلهيّاً يؤجّلها
لأسبابٍ عديدهْ
من بينها: خطأٌ كبيرٌ في القصيدةْ(١)»

إن هذه الحكاية لا تقل تشويقاً عن سابقتها، ولو قُدّر لهذه الفكرة أن تولد في رأس قاص مبدع، لقدم قصة مذهلة، وأيّ أمر أكثر إدهاشاً من أن يصادف

---

(١) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ٦٧ -٦٩.

المرء احتمال أن يخرج في جنازته؟؟ لذلك فإن من الخطأ الكبير ألا ننتبه في هذه القصيدة إلي عناصر السرد التي توفرها طرافة الفكرة وعمق المعالجة، إذ ثمة في الحكاية حافزاً حكائياً مشتركاً(١)، هو الجنازة، وهذا الحافز/ المشجب يعدّ حاملاً فنياً علّق عليه الشاعر/ السارد جميع الحوافز الحرة الأخرى/ جميع الاحتمالات التي تمنح الحدث حركته وحياته، وتمنح اللغة قدرة فائقة على التوقيع. وتمكن الإشارة إلى عديد من الحكايات الكاملة في شعر درويش، تستند إلى فكرة يحسن الشاعر التقاطها، على نحو ما نجد في مقطعة «هي في المساء» من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع»، وهي مقطعة تتحدث عن شخصين غريبين قريبين، يلتقيان ولا يلتقيان في آن، يجسدان الاتصال والانفصال في أغرب صوره، ويؤكدان مقولة مفادها أن وجود الناس في الزمن ذاته وفي المكان ذاته لا يعني لقاءً بالضرورة:

«لا شيء يزعجها معي

لا شيء يزعجني، فنحن الآن

منسجمان في النسيان...

---

(١) الحافز هو أصغر وحدة غرضية في النص، وقد درس الشكلاني الروسي توماشفسكي نظرية الأغراض، وجزأ الغرض العام إلى وحدات غرضية كبرى، كما جزأ هذه الوحدات الغرضية إلى أجزاء، وهكذا...، وأشار إلى أننا «عن طريق تفكيك العمل إلى وحدات غرضية، نصل في النهاية إلى الأجزاء غير القابلة للتفكيك» وقال: «إن غرض الجزء من العمل غير القابل للتفكيك يسمى حافزاً». وقد قسم توماشفسكي الحوافز، حسب إمكانية الاستغناء عنها حكائياً إلى حوافز مشتركة، وحوافز حرة، فالحوافز المشتركة هي الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها (...) أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة. تمكن مراجعة:

- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ص ١٨٠ -١٨٢.

كان عشاؤنا، كلّ على حدة، شهياً

كان صوت الليل أزرقَ

لم أكن وحدي، ولا هي وحدها

كنا معاً نصغي إلى البلور[(١)]»

ويمكن أن نطرح مثالاً آخر يشير إلى اعتماد درويش في حكايته على حافز حكائي مشترك ينفتح بعده على احتمالات عديدة، وهو ما نجده في مقطعة «في الانتظار[(٢)]» من مجموعة المقطعات ذاتها، وهي ترصد الاحتمالات التي يضعها العاشق لتأخر حبيبته عن موعدها. وتتضافر حول هذا الحافز كما في حكايات المقطعات السابقة مجموعة من الحوافز الحرة لتخدمه، مما يشكل حكاية قصيرة جداً لا تعتمد على الوصف التفصيلي وتتجه بشكل سهمي من افتتاحية الحكاية إلى منتهاها.

ثانياً - حكايات الشخصيات:

ثمة حكايات في قصائد محمود درويش تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه قصيدة الشخصية[(٣)]، وهي حكايات تتحدث ضمن سياقها الشعري عن شخصيات على علاقة من نوع ما بالشاعر، بعد أن طوتها يد الموت، ومن تلك الحكايات حكاية سرحان التي نقرؤها في ثنايا القصيدة الملحمية سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا، وفي قصيدة «قصيدة الخبز» المهداة إلى إبراهيم مرزوق: المناضل الذي كان في زمن مضى وانقضى:

---

(١) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ١١٠/٣.

(٢) المصدر نفسه، ١١٣ -١١٤.

(٣) نستخدم مصطلح قصيدة الشخصية في مقابل المصطلح المعروف: رواية الشخصية، أو قصة الشخصية، ويقصد به ذلك النوع من الإبداع الذي يتمحور حول شخصية محددة، على نحو ما نجد في رواية (البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا.

«كان رسّامَ المياه
وسياجاً للحروبْ
وكسولاً عندما يوقظه الفجرُ
ولكنّ لإبراهيم أطفالاً من الليلكِ والشمسِ
يريدون رغيفاً وحليبْ[1]»

إنّ الشاعر في قصيدة الشخصية، شأنه شأن الشارد، يحشد الصفات الجسدية والنفسية ويقدم الشخصية من خلال كل أشكال التقديم المتاحة من أقوال وأفعال ومواقف، وقد يقدم الشخصية من خلال السرد المباشر على نحو ما نجد في قصيدة «عود إسماعيل» من مجموعة قصائد «فضاء هابيل» التي تقفز بالذاكرة إلى نماذج الشخصيات المعجونة بالحنين للذكريات، إنها حكاية المغني الذي يستحق لقب مجنون فلسطين بامتياز[2]:

«هو صاحب العود القديمِ، وجارُنا
في غابة البلّوط. يحمل وقتهُ متخفياً
في زيّ مجنونٍ يغنّي. كانت الحرب انتهتْ
ورمادُ قريتنا اختفى بسحابة سوداءَ لم

---

(١) أعراس (١٩٧٧) ٦٣١/١.

(٢) تذكرنا حكاية هذه الشخصية بقصة مجنون الجرس لسميرة عزام. وهي تشبهها من حيث كونها ترسخ نموذج تلك الشخصيات التي لم تستطع الخروج من ماضيها لأنها لم تجد في الحاضر والمستقبل ما يعينها على ذلك. تمكن مراجعة:

- عزام، سميرة: الساعة والإنسان، دار العودة، بيروت. الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، فرع لبنان، ط٢، ١٩٨٢. ص ص ١٠٥ -١١٠.
- د. يوسف حطيني: سميرة عزام رائدة القصة القصيرة الفلسطينية، دار العائدي، دمشق، ١٩٩٩، ص ص ٥٢ -٣٥.

يولدْ عليها طائر الفينيق بعدُ، كما
توقّعنا، ولن تنشف دماء الليل
في قمصان موتانا. ولم تطلع نباتاتٌ، كما
يتوقّع النسيانُ، في خوذ الجنود[1]»

وفي قصيدة «IIIV منفى (٤) طباق» الرثائية الموجهة لإدوارد سعيد بعد موته، والتي تشبه رثائيات أخرى لماجد أبو شرار وسليمان النجّاب يصرّ الشاعر على رسم الملامح المشتركة بين إدوارد وبين كل المغتربين عن وطنهم، إنه يفرّد الشخصية من أجل أن يصور اندماجها بالمجموع، ويمنح الفرد صفته الجمعية:

«يقول: أنا من هناك. أنا من هنا
ولستُ هناكَ، ولستُ هنا
ليَ اسمان يلتقيان ويفترقان
ولي لغتان، نسيت بأيهما
كنتُ أحلمُ
لي لغةٌ إنجليزيةٌ للكتابة،
طيّعة المفردات،
ولي لغةٌ من حوار السماء مع
القدس، فضيّة البئر، لكّنها
لا تطيعُ مخيّلتي![2] »

---

(١) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣١٢/٣.
(٢) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٨٢ -١٨٣.

ومثل معظم حكايات الشخصيات يمتاز الشعر السردي الرثائي لمحمود درويش بتمحور القصيدة الحكائية حول المواقف التي تضيء شخصية المرثيّ وتقدم رؤيته للحياة من خلال زوايا ذات دلالات وارفة، تجعل بطل الحكاية شخصية درامية ذات أقوال وأفعال ومواقف تضيء رؤاها.

ثالثاً- البناء الدرامي للقصيدة:

إن البناء الهرمي المثير هو أهم ما يميز القصائد الحكائية الدرويشية، وتنشأ الإثارة في حكايته من اعتماده، خاصة في مجموعاته الأخيرة، على مبدأ تفريغ الذروة(١)، إذ يرتفع الصراع فيها إلى ذروته، وتستأثر باهتمام القارئ عقدة مركبة تنتظر حلاً، ثم يأتي الانحدار السحري المفاجئ الذي يشعر القارئ بالامتلاء والرضا حيث لا ينتظر مزيداً، ولعل مقطعة «لا شيء يعجبني» من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» تقدم مثالاً ناصعاً على ذلك، إذ ترصد المقطعة حالات متعددة لمسافرين في الباص، لا يعجبهم شيء، لذلك فهم متمردون ناقمون، ولكنهم يتمسكون بحبل الأمل عبر البحث عن محطات جديدة:

«لاشيئ يعجبني»

يقول مسافرٌ في الباص –لا الراديو

ولا صحف الصباح، ولا القلاع على التلال.

أريد أن أبكي

يقول السائق: انتظر الوصول إلى المحطّة،

---

(١) يقوم مبدأ تفريغ الذروة على المرواغة الفنية، إذ يقدم الفنان كل ما من شأنه أن يوهم القارئ بشيء محتمل، ثم يقوم بإحداث الخرق غير المتوقع، ولهذا المبدأ أمثلة عديدة في الشعر العربي، ومنها قول جميل:

ألا أيها النوّامُ ويحكمُ هبّوا   أسائلكم هل يقتل الرجلَ الحبُّ؟؟

وابكِ وحدَك ما استطعتَ

تقول سيدةٌ: أنا أيضاً. أنا لا

شيء يعجبني. دللت ابني على قبري،

فأعجبه ونام، ولم يودّعْني

يقول الجامعيّ: ولا أنا، لا شيءَ

يعجبني. درستُ الأركيولوجيا دون أن

أجد الهويّة في الحجارة. هل أنا

حقاً أنا؟

ويقول جنديٌّ: أنا أيضاً. أنا لا

شيء يعجبني. أحاصر دائماً شبحاً

يحاصرني

يقول السائق العصبيّ: ها نحن

اقتربنا من محطتنا الأخيرة فاستعدوا

للنزول...

فيصرخون: نريد ما بعد المحطة،

فانطلق!

أما أنا فأقول: أنزلني هنا. أنا

مثلهم لا شيء يعجبني، ولكّني تعبتُ من السفرْ[١]»

(١) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٨٩/٣ -٩٠.

عند الذروة إذاً يأتي التفريغ غير المتوقع الذي يعيد إلى ساحة الوجدان مجموعة من الأمور التي تغفلها بداية القصيدة، وتراوغ فيها، فحمود درويش فلسطيني ينتمي إلى شعب تعب من ممارسة حياة سندبادية تلقي به من منفى إلى آخر، لذلك حملت الجملة الأخيرة حلاً سحرياً يشبه ولادة قيصرية لخاتمة غير طبيعية وغير متوقعة، ولكنها ناجحة، بل باهرة النجاح..

وفي اعتماد هذه التقنية الحكائية يتبع الشاعر السارد منهجاً مغايراً لما اتبعه سابقاً، إذ رأينا في فقرة سابقة أنه يضع الحافز الأساسي المشترك الذي يشكل العقدة منذ البداية، ثم ينطلق إلى احتمالاته وتصوراته، أما هنا فهو يبدأ من هذه الاحتمالات والتصورات ليصل إلى العقدة التي تملأ القارئ بالرضا. وثمة مثال آخر تطرحه قصيدة «فكّرْ بغيرِكَ» من مجموعة قصائد «I أنتَ»، حيث يتضافر البناء الهرمي للقصيدة مع مبدأ تفريغ الذروة ليحقق للقصيدة وحدة موضوعية طالما تغنى بها شعراء الحداثة. غير أن تفريغ الذروة في هذا النص لا يتأتّى من اعتماده على تغيير أدوار الشخصيات فحسب، بل على المبادلة اللغوية أيضاً:

«وأنتَ تعدُّ فطورَكَ فكّرْ بغيرِكَ

[لا تنسَ قوت الحمامْ]

(...) وأنتَ تسدّد فاتورة الماء، فكّرْ بغيرِكَ

[من يرضعون الغمامْ]

وأنتَ تعود إلى البيت، فكّرْ بغيرِكَ

[لا تنسَ شعب الخيامْ]

(...) وأنتَ تفكّر بالآخرين البعيدين، فكّرْ بنفسِكَ

[قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلام[1]]

---

(١) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٥ -١٦، وفي هذا النص إحالة واضحة على ناظم حكمت.

وتمكن ملاحظة الأمر نفسه في قصيدة «إن مشيت على الشارع» من مجموعة قصائد «I أنتَ» التي ترسخ أيضاً البناء الهرمي للقصيدة وتصوغ وحدتها الموضوعية اعتماداً على تفريغ الذروة(١).

في مقطعة «السروة انكسرت» من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يستثمر الشاعر، إضافة إلى كل ما سبقت الإشارة إليه، طريقة تقديم وجهات النظر المتعددة في رؤية الأمر الواحد، فالطارئ واحد في هذه القصيدة، هو انكسار السروة، غير أن الرؤى تتعدد في رؤيته:

«السروة انكسرت كمئذنة، ونامت في
الطريق على تقشّف ظلّها، خضراء، داكنةً،
كما هيَ. لم يصَبْ أحدٌ بسوء.
(...) قالت امرأة لجارتها: تُرى شاهدت عاصفةً؟
فقالت: لا، ولا جرّافةً... والسروة
انكسرت. وقال العابرون على الحطام:
لعلها سئمت من الإهمال، أو هرمتْ
من الأيام، فهي طويلة كزرافة، وقليلةُ
المعنى كمكنسة الغبار، ولا تظلّل عاشقَين.
(...) وقالت طفلة: إنّ
السماء اليوم ناقصة لأن السروة انكسرت.

---

(١) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ٢٣ -٢٤.

وقال فتى: ولكنّ السماء اليوم كاملة

لأن السروة انكسرت[1]»

إن استخدام هذه التقنية السردية المعروفة في أشكال السرد المختلفة (نقصد تقديم الرؤى المختلفة للحدث الواحد)، أتاح للقارئ أن يتعرف إلى مجموعة الحوافز الحرة التي تتحكم في صياغة حافز مشترك أساسي واحد هو انكسار السروة، وتقود مقولته إلى فهم المقولة الأساسية للقصيدة، تلك المقولة التي تحاول تفسير تباين المواقف تجاه الأحداث السياسية والاجتماعية والدينية التي تعصف بالمجتمعات.

---

(١) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤)٣/ ٦٧ -٦٨.

الفصل الثاني

حول نماذج الشخصيات

كأنّ يديك بلدْ

أهِ.. من وطن في جسدْ

الفصل الثاني

حول نماذج الشخصيات

تشكل الشخصية أحد أعمدة السرد التي تقوم عليها الحكاية، وفي الحكايات التي يطالعها المرء في شعر محمود درويش، وفي الشعر القصصي عموماً، يلاحظ ميلاً، يبدو لي قسرياً، إلى نمذجة الشخصيات بدلاً من تفريدها. وفي تقديري أن التزام الشعر بالوزن والقافية (سواء أكان ذلك في الوزن الخليلي أم في قصيدة التفعيلة) لا يتيح المجال الذي يتيحه النثر لتفريد الشخصية، وهذا ما يجعله شخصية النموذج أكثر ظهوراً من الشخصيات المتفردة.

وفي شعر محمود درويش يستطيع المرء أن يطالع نماذج عديدة للشخصيات التي يجتهد الشاعر في رسمها، وفي ترسيخ ملامحها المتشابهة، ومن أهم هذه النماذج:

١ - نموذج الأنا

٢ - نموذج الأب

٣ - نموذج الأم

٤ - نموذج المناضل

٥ - نموذج الشهيد

٦ - نموذج المغني

٧ - نموذج العدو

أولاً - نموذج الأنا:

على الرغم أن نموذج الأنا يبتعد عن أن يكون نموذجاً قصصياً في شعر محمود درويش، فإن هذا النموذج لا يمكن إغفاله لأنه يقدَّم بطريقة سردية، على الرغم من كونه يأتي خارج الحكاية من جهة، ولأن الشاعر من جهة أخرى يلحّ على ترسيخ هذا النموذج في قصائده:

في قصيدة «رحلة المتنبي إلى مصر» يقول درويش:

«... وإلى اللقاء إذا استطعتُ
وكلٌّ من يلقاكِ يخطفه الوداعُ
وأصيبُ فيكِ نهاية الدنيا ويصرعني الصراعُ
والقرمطيّ أنا. ولكنّ الرفاق هناكَ في حلبٍ
أضاعوني وضاعوا(١)»

وثمة ملاحظات عديدة يمكن تسجيلها حول نموذج الأنا:

- يعتمد هذا النموذج في كثير من الأحيان على التناص مع النماذج الأدبية والأسطورية، فإذا كان النص السابق يطابق بين الشاعر والمتنبي، فإنّ النص اللاحق يجعل من الشاعر ابناً لعوليس الذي يجسد أسطورة الغربة والإصرار على العودة، ويختلف عن ابن عوليس في أن الأسطورة تجعل تليماك الابن يستجيب لنداء أبيه ويسافر، على نقيض التجربة الفلسطينية التي تجعل الابن رافضاً لفكرة السفر(٢)، يقول درويش في قصيدة «في انتظار العائدين»:

---

(١) حصار لمدائح البحر (١٩٨٤) ١١٤/٢.

(٢) يشير الدكتور ناصر علي إلى هذه الفكرة خلال مقارنته اللامعة بين ابن عوليس الأسطورة، وابن عوليس الفلسطيني، وتمكن مراجعة:

- د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بالتعاون مع وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠١/٧٠١.

«أكواخ أحبابي على صدر الرمالِ
وأنا معَ الأمطار ساهر..
وأنا ابنُ عوليس الذي انتظرَ البريد من الشّمالِ
ناداه بحّارٌ ولكن لم يسافر[1]»

- هذا النموذج متعلق تعلقاً شديداً بالمكان، فحين يتحدث الشاعر بضمير المتكلم في قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة» يقدّم ارتباطاً روحياً بالمكان، معتمداً على موسيقى غنائية تفيد من التفعيلة وتناوب القافية، ويخاطب النشيد قائلاً:

«خذني إلى حجرٍ -
لأجلس قربَ جيتار البعيدِ
خذني إلى قمرٍ -
لأعرف ما تبقّى من شرودي
خذني إلى وترٍ -
يشدّ البحرَ للبرّ الشديدِ
خذني إلى سفرٍ -
قليل الموتِ في شريان عودِ
خذني إلى مطرٍ -
على قرميد منزلنا الوحيدِ
خذني إليّ لأنتمي لجنازتي في يوم عيدي
خذني إلى عيدي شهيداً في بنفسجة الشهيدِ

(١) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/١٠٧.

عادوا، ولكن لم أعدْ

خذني هناك إلى هناك من الوريد إلى الوريدِ[١]»

- هذا النموذج ليس نموذجاً فردياً بحتاً، إنه جمع بصيغة المفرد، يشترك فيه المتكلم مع جميع الذين يتكلم عنهم، وفي قصيدة «مديح الظلّ العالي» مثال شديد النصوع على ذلك، يزيده نصوعاً واقتراباً من الآخَر اعتماده على روي داخلي مناسب لموضوع الرحيل، وغنائية بكائية، تذكر ببكائية ابن زريق البغدادي الشهيرة[٢]، يقول درويش متحدثاً بضمير المتكلم المفرد الجمعي:

«شكراً لكلّ سحابةٍ غطّت يديّ

وبلّلت شفتيّ،

حتى أعطت الأعداء باباً.. أو قناعاً

شكراً لكلّ مسدّسٍ غطى رحيلي بالأرزّ وبالزهور،

وكان يبكي أو يزغردُ ما استطاعا

يا دمعةً ما تبقّي من بلادٍ

أسند الذكرى عليها والشعاعا.

يا أهل لبنان الوداعا!([٣])»

هذا التمازج بين النموذجين الفردي والجماعي، يقابله تمازج آخر على المستوى اللغوي إذ يقلب درويش الوظيفة الأساسية لمفردة السحابة ويضعها

---

(١) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٤٢٧/٢ -٤٢٨.

(٢) نقصد هنا قصيدته العينية التي مطلعها:

لا تعذليه فإن العذل يولعهُ | قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعهُ

(٣) مديح الظلّ العالي (١٩٨٣) ٦٠/٢.

في إطار تعبر فيه عن حدثين: حدث قديم وحدث جديد يعطيها حركتها الإنسانية، حيث تتبدى العلاقة بين الحدث القديم والآخر الجديد في دلالة السحابة، فهي مجازاً رمز الكون والحياة، وهي حدثاً فعلٌ إنساني[1]»

والأمثلة على التمازج والتماهي بين نموذج الأنا/الشاعر والعربي الفلسطيني المتمسك بأرضه وعروبته أكثر من أن تحصى، ولعلنا نشير هنا إلى صرخته المدوية، التي هي صرخة الشعب العربي كله، في وجه المحتل في قصيدة «بطاقة هوية»:

«سجّلْ

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألفْ

وأولادي ثمانيةٌ

وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف![2]»

وفي قصيدة «أحمد الزعتر» يضع نموذج الأنا هويته في مواجهة الحصار، يؤكد انتصاره عليه، لأنه يستند أولاً وأخيراً إلى التعبير الافتتاحي: «أنا أحمد العربي»:

«أنا أحمد العربي –فليأتِ الحصارْ

جسدي هو الأسوارْ –فليأتِ الحصارْ

وأنا حدود النارْ –فليأتِ الحصارْ

---

(١) سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦٧.

(٢) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ٧١/١.

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كلّ الناس

فليأتِ الحصار[1]»

إنه يعبر عن حصاره بمرارة، ولكن بتحدّ، «يصرخ: أنا أحمد العربي فليأت الحصار، فنتصور «الحصار كمشهد لجيش محيط يحاصر جيشاً محبوساً. هذا ما اعتاد التخيّل البشري تصوره لدى لفظ كلمة «حصار»، أما في حالة أحمد/تل الزعتر فالمحاصِرون جيش، بل مدن وأبنية زيادة على الجيوش، في مقابل هذا التكتُّل المحاصَر[2]» الذي لا تحميه مدن ولا أسوار.

ثانياً - نموذج الأب:

تمتاز شخصية الأب/النموذج في شعر درويش بمجموعة من الصفات، تتمحور جميعاً حول شدة الالتصاق بالمكان، بفلسطين التي كثيراً ما يستبدل بها الشاعر لفظة هنا للدلالة على قربها المكاني والنفسي، لتقوم بديلاً عن الـ (هناك) التي تعني المنفى.

في قصيدة «ربّ الأوائل يا أبي.. ربّها» نقرأ:

«دوّى أبي: أنا من هنا

وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني هنا. وأنا هنا. وهنا

أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. إني هنا. وأنا أنا[3]»

---

(١) أعراس (١٩٧٧) ٦١٤/١.

(٢) د. محمد إبراهيم الحاج صالح: محمود درويش بين الزعتر والصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩، ص ٤٤.

(٣) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٣٩٤/٢ -٣٩٥.

وفي قصيدة «بطاقة هوية» التي تعدّ من قصائد درويش المبكرة يأتي التشبث بالمكان من خلال صورة الأرض التي يتمسك بها الأب، بوصفها انتماءً لأسرة فلسطينية كبيرة تتعلم منها ومنه الشموخ والكبرياء:

«أبي من أسرة المحراثِ
لا من سادةٍ نُجُبِ
وجدي كان فلاحاً
بلا حَسَبٍ ولا نسَبِ
يعلمني شموخَ الشمسِ قبلَ قراءة الكُتُبِ[1]»

ومثل هذا المعنى نقرأه أيضاً في قصيدة «ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها» حيث يعلم الأب النموذج ابنه تلك الأبجدية الخالدة: أبجدية الأرض المقدسة:

«لا تعطني حبّاً، همستُ، أريدُ أن أهبَ البلادَ
غزالةً. فاشرح بدايتكَ البعيدةَ كي أراكَ ولا أراك
أباً يعلّمني كتاب الأرض من ألف إلى ياءٍ ويزرعني هناك[2]»

ويظهر هذا التمسك بالأرض في إهاب الأب الفلاح المتعب الذي يمارس أشكال الحياة، ويحمل متاعبه على كتفيه، فهو يطارد الرغيف، ويصارع الثعالب، ويرسم مفردات الوطن بالكفاءة نفسها. في قصيدة «ثلاث صور» نطالع نموذج الأب في السياق الشعري التالي:

«كان أبي
كعهده، محمّلاً متاعبا

---

(١) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ٧٣/١.
(٢) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٣٩٠/٢.

يطارد الرغيف أينما مضى..

لأجله.. يصارع الثعالبا

ويصنع الأطفال..

والتراب والكواكبا..[1]»

مثل هذا الالتصاق الحميم بالمكان ومفرداته المختلفة يظهر في قصيدة «أبي» من خلال النموذج نفسه، وهو يصلي ويحضن التراب، وينهى ابنه عن مغادرة الوطن، في شكل انتماء وطني وديني يميز هذه الشخصية:

«غَضّ طرفاً عن القمَرْ

وانحنى يحضن الترابْ

وصلّى

لسماءٍ بلا مطَرْ،

ونهاني عن السفرْ[2]»

مثل هذا الانتماء الوطني والديني يتجلى في قصائد أخرى من مثل قصيدة «رسالة من المنفى» التي تعرض صورة من صور المأساة الفلسطينية عبر رسائل المشردين للمشردين، إذ يتم السؤال عن الأب العام الذي يتمنى السائل/الابن دوام صفاته وملامحه المشتركة بين كل الآباء:

«سمعتُ في المذياع

تحية المشردين للمشردينْ

قال الجميع: كلّنا بخيرْ

---

(١) أوراق الزيتون (١٩٦٣) ١/٢٧.

(٢) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/١٣٨.

لا أحدٌ حزينْ؛

فكيفَ حالُ والدي؟

ألم يزلْ كعهده، يحبّ ذكر اللّه

والأبناء.. والتراب والزيتون؟[1]»

هذا الأب تمتزج صورته في القصيدة نفسها برمز معروف تماماً هو رمز أوديس الذي لا يحب السفر، ويصر على العودة، لذلك يعيد الأب إنتاج المقولة ويحذر من السفر والبحر الذي يبدو معادياً في معظم شعر درويش، فهو رمز من رموز رحلة الفلسطينيين نحو المنافي البعيدة:

«كان أوديس فارساً..

كان في البيت أرغفهْ

ونبيذٌ وأغطيهْ

وخيولٌ، وأحذيهْ

وأبي قال مرةً

حين صلّى على حجرْ

غُضَّ طرفاً عن القمرْ

واحذر البحر والسفر[2]»

وعلى الرغم من أن الأب النموذج يقوم بوظائف عديدة ويقدّم مرموزات عديدة، فإن كل تلك الوظائف والمرموزات تحيل على دلالة واحدة. فإذا كان الأب ينتسب للفلاحة والأرض في المقطوعة السابقة، فإنه في المقطوعة التالية

---

(١) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ٣٦/١.

(٢) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١٣٩/١.

من قصيدة «كم مرّة ينتهي أمرُنا...» (من مجموعة قصائد بعنوان «أيقونات من بلّور المكان» يملي وصيته المعجونة بتراب الأرض على ابنه من خلال رمز النافذة المفتوحة):

« - يا أبي خفف القولَ عنّي

- تركتُ النوافذُ مفتوحة

لهديل الحمام[(١)]»

في قصيدة «أبد الصُّبار» من مجموعة قصائد بعنوان «أيقونات من بلّور المكان» تظهر وصية الأب مرتين، مرة من خلال الفعل (فهو يتحسس مفتاحه مثلما يتحسس أعضاء جسده) ومرة من خلال القول الذي سينقل تلك الوصية من جيل إلى جيل، كما يتضح في المقطع التالي:

«تحسّسَ مفتاحهُ مثلما يتحسّسُ

أعضاءَهُ، واطمأنَّ. وقال لهُ

وهما يعبران سياجاً من الشوكِ:

يا ابني تذكّرْ! هنا صلب الإنجليزُ

أباكَ على شوك صُبّارةٍ ليلتين

ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا

ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم

سيرةَ الدم فوق الحديد...

- لماذا تركتُ الحصانَ وحيداً

(١) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٦٦)، ٣٠٤/٣.

- لكي يُؤنسَ البيت يا ولدي

فالبيوت تموتُ إذا غاب سكّانها[1]»

من هنا فإن الابن يأتي استمراراً لنموذج الأب بملامحه كافة، فالابن الذي سيغدو أباً يحفظ الوصية التي ستنتقل إلى الحفيد... إلى آخره!! لذلك تأتي قصيدة «إلى آخري وإلى آخره...» (من مجموعة قصائد بعنوان «أيقونات من بلّور المكان») لتبين هذا الاستمرار:

« - هل تعرف البيتَ، يا ولدي؟

- مثلما أعرف الدربَ أعرفهُ:

ياسمينٌ يطوّقُ بوابةً من حديد

ودعساتُ ضوءٍ على الدرّج الحجريِّ

وعبّاد شمس يحدّقُ في ما وراء المكان

ونحلٌ أليفٌ يعدّ الفطور لجدّي

على طبقِ الخيزران،

وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافة وحصانْ[2]»

ثالثاً - نموذج الأم:

يستطيع قارئ درويش أن يجد صورتين للأم في شعره، الصورة الأولى هي صورة الأم/حورية التي يتذكرها الشاعر ويتذكر تعاليمها، ويلمس حضورها الطاغي في مفاصل الموت والحب والحياة، والأم النموذج التي غلبت صورتها على صورة الأم الأولى.

في مقطع بعنوان (حجرة العناية الفائقة) من قصيدة «أربعة عناوين شخصية» تحضر الأم بصفتها الفردية:

---

(١) نفسه، ٢٩/٣ -٣٠٠.

(٢) نفسه، ٣٠٧/٣ -٣٠٨.

«ومتُّ تماماً، فما أهدأَ الموتَ لولا يداكِ اللتان تدقّان صدري لأرجعَ من حيث متُّ. أحبك قبل الوفاة وبعد الوفاة، وبينهما لم أشاهد سوى وجه أمي[1]».

وربما يعود السبب في غلبة صورة الأم النموذجية إلى أن محمود درويش يطّعم صورة الأم الفردية بملامح مشتركة بين الأمهات الفلسطينيات مما يجعلها تلتبس في بعض الأحيان على القارئ، كما نقرأ في المقطع الأول (متر مربع في السجن) من القصيدة السابقة نفسها:

«أحبُّ فُتاتَ السماء التي تتسلّلُ من كوّة السجن متراً من الضوء تسبح فيه الخيولُ، وأشياء أمي الصغيرة.. رائحة البنّ في ثوبها حين تفتحُ باب النهار لسرب الدجاج[2]».

وقد تكون الشهرة التي نالتها قصائد درويش المغناة أسهمت في تعميق هذا الالتباس، إذ إن قارئ قصيدة «إلى أمي» أو سامعها!! يتسرب إلى وجدانه أن صفات هذه الأم هي صفات أمه أيضاً، وهي صفات كل الأمهات، مما يجعلها نموذجاً:

«ضَعيني، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتّنورِ ناركْ
وحبلَ غسيلٍ على سطح دارك[3]»

ومثل هذا الأمر يمكن أن نلحظه في قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» إذ تمتزج ملامح الأم بملامح الوطن:

---

(١) هي أغنية.. هي أغنية (١٩٨٦) ٢٥٧/٢.

(٢) نفسه، ٢٥٣/٢.

(٣) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ٩٤/١.

«والياسمين اسمٌ لأمي: قهوة الصبح.
الرغيفُ الساخن. النهرُ الجنوبيٌّ. الأغاني
حينَ تتكئ البيوتُ على المساءْ
أسماء أمي..
(...)
والياسمين اسمٌ لأمي. باقة الزّبَدِ.
الأغاني حين تنحدر الجبال إلى الخريف. القطن.
أصوات البواخر حين تمخرني،
وأسماء السبايا والضحايا.
أسماء أمي[1]»

ولابد لنا هنا من أن نشير إلى أنّ نموذج الأم نموذج طاغ حتى في السياقات غير السردية، ويمكن أن نشير إلى قصيدة جميلة مفعمة بالغنائية والشفافية هي قصيدة «المناديل» التي يقول فيها:

«كفَنٌ مناديلُ الوداعِ
وخفقُ ريحٍ في الرمادِ
ما لوّحتْ إلا ودمٌّ سال
في أغوار وادِ
وبكى، لصوت ما، حنينٌ
في شراع السندبادِ

(١) ديوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» (١٩٧٥) وهو قصيدة طويلة واحدة (٥٧٤/١ -٥٧٥).

(...)

مالي سوى عينيكِ، لا تبكي

على موتٍ معادِ

لا تستعيري من مناديلي

أناشيد الودادِ

أرجوكِ! لُفّيها ضماداً

حولَ جرحٍ في بلادي[١]»

وتأتي الجدة صورة مكملة لصورة الأم النموذجية، فهي مثل الأم لا تتم ملامحها إلا مع ذكر تفاصيل الوطن.. نقرأ في قصيدة «رسالة من المنفى».

«وكيف حال جدّتي؟

ألم تزلْ كعهدها تقعد عند الباب؟

تدعو لنا..

بالخير.. والشباب.. والثواب!

وكيف حال بيتنا؟

والعتبة الملساء.. والوجاق.. والأبواب؟[٢]»

رابعاً - نموذج المناضل:

يصور الشاعر محمود درويش المناضل الفلسطيني بطلاً جمعياً لا فردياً، على الرغم من أن هذا البطل الجمعي يعيش حالة فريدة من الحزن، وهو ما يدفع الشاعر إلى التساؤل في «حالة حصار» عن ذلك التفرد:

---

(١)عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/١٢٠ -١٢١.

(٢) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ١/٣٧.

«وحيدون، نحن وحيدونَ حتى الثمالةِ،

لولا زياراتُ قوس قُزَحْ

□

هل نسيء إلى أحدٍ؟ هل نسيء إلى

بلدٍ، لو أُصبنا، ولو من بعيدٍ،

ولو مرةً، برذاذ الفرح؟[1]»

والحق أن درويش قدم نموذج الفلسطيني الجمعي حتى خارج الإطار السردي، ففي مقطعة شهيرة بعنوان «ونحنُ نحبّ الحياة» يقول درويش:

«ونحنُ نحبُّ الحياةَ إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونرقص بين شهيدينِ. نرفع مِئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا

نحبُّ الحياةَ إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونرسقُ من دودة القزّ خيطاً لنبني سماءً لنا ونسيّجَ هذا الرحيلا

ونفتح باب الحديقة كي يخرجَ الياسمين إلى الطرقات نهاراً جميلا

نحبُّ الحياةَ إذا ما استطعنا إليها سبيلا[2]»

كما يقدم هذا الفلسطيني بصيغة الجمع في جداريته، من خلال الإحالة على جلجامش وأنكيدو ورمز الخلود:

«ولم نزل نحيا كأنّ الموتَ يُخطِئنا،

فنحن القادرين على التذكّر قادرون

---

(١) حالة حصار (نيسان،٢٠٠٢) ٣/٢٠٠.

(٢) وردٌ أقل (١٩٨٦) ٣٧١/٢.

على التحرّر، سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمنٍ إلى زمنٍ...[(١)]»

وعلى الرغم من أن لهجة الشاعر صارت أكثر همساً، نتيجة تطوره الشعري، فإن نبرة التحدي لم تختفِ بل أصبحت تأتي على شكل قصيدة تتحدى البندقية أو وردة تنبت في خوذة الجندي.

ويبدو الإصرار على الهوية موضوعاً محبباً لدى درويش من خلال رسم ملامح شخصية المناضل الذي لا يبدل تلك الهوية، ولا ذلك الانتماء، على نحو ما نجد في قصيدة «عاشق من فلسطين»:

«سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقُبَلِ

فلسطينية كانت ولم تزَلِ[(٢)]»

في قصيدة «عائد إلى يافا» يربط الشاعرُ المناضلَ بالأرض، التي مات من أجلها، ويمجد تضحية المناضل الذي يحمل سلاح المقاومة التي لا تساويها أية تضحية أخرى، حتى تلك التضحية التي يقدمها الشاعر، فثمة فرق بين من يترف حبراً، ومن يترف دماً:

«هو الآن يخرج منّا

كما تخرجُ الأرضُ من ليلة ماطرهْ

وينهمرُ الدمُ منه

وينهمر الحبرُ منّا

وماذا نقول له؟

---

(١) جدارية (٢٠٠٠) ٥١٢/٣.

(٢) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ٨٠/١.

- تسقط الذاكرهْ

على خنجرٍ؟

والمساء بعيد عن الناصرهْ[1]»

ولكن يرفد الشاعر صورة المناضل بنسغ القومية العربية الذي لا يخفى في شعره، فقد قدم شخصية المناضل العربي في عدة قصائد، على نحو ما نقرأ في قصيدة «قتلوك في الوادي»:

«قالت بنفسجة لجارتها

عطشتُ

وكان عبد اللّه يسقيني

فمن أخذ الشباب من الشباب[2]»

وفي قصيدة «آه... عبد اللّه» يتضح نموذج العربي الثائر المناضل الذي يردد مواله هواه، هوى يمتد على مساحة الأرض العربية، بينما يعطيه اسم عبد اللّه مساحة جغرافية وروحية:

«كان عبد اللّه حقلاً وظهيرهْ

يحسن العزف على الموّال،

والموالُ إلى بغدادَ شرقاً

وإلى الشام شمالاً

وينادي في الجزيرهْ[3]»

---

(١) أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) ٤٠٣/١.

(٢) المصدر نفسه (١٩٧٢) ٤١٦/١.

(٣) العصافير تموت في الجليل (١٩٦٩) ٢٦١/١.

ولأن الجلاد يقاوم القصيدة والموال، على مدى المساحة التي يغني فيها عبد اللّه، ولأن عبد اللّه اقترف جرائم الحب والغناء والحنين، فقد كان الطاغية له بالمرصاد، ليقدم عبد اللّه صفة أخرى من صفات المناضل، وهي الاستعداد للتضحية على مذبح الكلمة:

«كان عبد اللّه يمتدّ مع الموّال

والموّالُ ممنوعٌ

يقول السيد الجلاّد:

إنّ البُعْدَ في الموّال لغمٌ

في الأساطير التي نعبدها

..وتدلّى رأس عبد اللّه في عزّ الظهيرةْ[1]»

خامساً - نموذج الشهيد:

أما نموذج الشهيد فيبدو من أغنى النماذج التي أنشأها محمود درويش على مدى تجربته الشعرية، فهو مشغول دائماً بتضحياته، مدافع دفاعاً عنيداً عن طهره.. لذلك نراه حارساً عليه حتى لا يصبح موضوعاً لهواة الرثاء.. ففي مقطعة بعنوان: «عندما يذهب الشهداء إلى النوم» يقول درويش:

«عندما يذهب الشهداء إلى النوم أصحو وأحرسهم من هواة الرثاءْ

أقول لهم: تصبحونَ على وطنٍ، من سحابٍ، ومن شجرٍ، من سرابٍ وماءْ[2]»

---

(١) المصدر نفسه، (١٩٦٩) ٢٦٣/١.

(٢) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٤٢/٢.

وفي قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط» يكرر الشاعر موقفه ويلح عليه، إذ يرفض أن يصبح الجرح الفلسطيني دواة للشاعر الرسمي الذي يجعل التضحية مجرد موضوع في قصيدة باردة:

«يا أيّها الشعراءُ... لا تتكاثروا!

ليست جراحي دفتراً.

يا أيها الزعماء.. لا تتكاثروا!

ليست عظامي منبراً[(١)]»

والشهيد في قصيدة « حالة حصار» يسمو عن مرتبة البشر، حتى المؤمنين الذين يبحثون عن ثواب الجنة، فهو لا يبحث عما يبحث عنه الآخرون من خلال تضحيته، إنه لا يبحث عن عذارى الخلود، لأنه استشهد دفاعاً عن اللوز والتين والصنوبر وكل مفردات الأرض الفلسطينية:

«الشهيد يوضّح لي: لم أفتّش وراء المدى

عن عذارى الخلود، فإني أحبّ الحياة

على الأرض، بين الصنوبر والتين[(٢)]»

والشهداء في القصيدة السابقة نفسها، يقدمون دماءهم وأرواحهم لكي نتفق فيما بيننا، فهم لا يقبلون أن تختلف حتى على تقديرنا لمدى تضحياتهم:

«بلادٌ على أهبة الفجرِ،

لن نختلفْ

---

(١) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٤٨١/١.

(٢) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ٢٤٦/٣.

على حصّة الشهداءِ من الأرضِ

ها هم سواسيةٌ

يفرشونَ لنا العُشبَ

كي نأتلفْ[1]»

إنه الشهيد، صورة التضحية، والسمو عن الرغائب البشرية، حكاية التضحية المستمرة التي لا تنتهي، لأن الأحياء يقفون على بوابة الشهادة بأتم استعداد، ولأن ثنائية الموت والحياة تعطي موته معنى الحياة.. كيف لا؟؟ والمواليد الجدد يهبون الشهيد إمكانات تضحية جديدة، فتمتزج التعزية بالتهنئة:

«نعزّي أباً بابنه: «كّرم اللّه وجهَ الشهيدْ»

وبعد قليلٍ، نهنئه بوليدٍ جديدْ[2]»

سادساً - نموذج المغني:

يبدو المغني في شعر درويش رديفاً للمناضل والأب والشهيد، فهو يغني لهم، لذكرياتهم وتضحياتهم ودمائهم، ولكنه يختلف عن مغني السلطة أو الشاعر الرسمي لأنه يبدو ها هنا وجهاً من أوجه الضحية.. في قصيدة «أزهار الدم» وفي المقطع المعنوّن «مغني الدم» يتحدث الشاعر عن مذبحة كفر قاسم قائلاً:

«آهِ يا خمسين[3] لحناً دموياً

كيف صارت بِرْكةُ الدمِّ نجوماً وشجرْ؟

---

(١) المصدر نفسه، ١٩٥/٣.

(٢) نفسه، ٢١١/٣.

(٣) هكذا في الأصل.

الذي مات هو القاتل يا قيثارتي

ومغنيكِ انتصرْ[1]»

وفي قصيدة «عازف الجيتار المتجول» يلبس عازف الجيتار /الـــشاعر صورة أخرى للمغني الذي تخنقه الغربة، فتجف القصيدة في حلقه:

«شاعراً كان،

ولكنّ القصيدهْ

يبستْ

في الذاكرهْ

عندما شاهد يافا

فوق سطح الباخرهْ[2]»

ولا تختلف صورة المغني في «قصيدة الأرض» عما سبق ذكره، إذ ليس ثمة في قلبه غير آهات شعب شريد، غير أنـــه ملاحـــق بتهمـــة الانتماء إلى ذلك الشعب:

«وكان المغنّي يغنّي

ويستجوبونَهْ:

لماذا تغني؟

يردّ عليهم: لأني أغني.

وقد فتّشوا صدرهُ

---

(١) آخر الليل (١٩٦٧) ٢٠٣/١.

(٢) أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) ٤٠٦/١ -٤٠٧.

فلم يجدوا غير قلبِهْ

وقد فتّشوا قلبهُ

فلم يجدوا غير شعبِهْ

وقد فتّشوا صوتهُ

فلم يجدوا غير حزنِهْ

وقد فتّشوا حزنهُ

فلم يجدوا غير سجنِهْ

وقد فتّشوا سجنّهُ

فلم يجدوا غير أنفسهم في القيودْ[(1)]»

لذلك فإن هذا الانتماء يحول كلّ فلسطيني إلى مغنٍّ، وكل مغنٍّ إلى أغنية أو وتر يغنّي عن الحزن والتضحية والحصار:

«ألحصار يحوّلني من مغنٍّ إلى...

وتَرٍ سادس في الكمانْ[(2)]»

سابعاً - نموذج العدو:

تعدّ شخصية العدوّ أكثر نماذج الشخصيات إشكالية عند محمود درويش، إذ غالباً ما يقدم الشاعر عدوّه في برهة إنسانية، فهو يصور فرحه وحزنه، أحلامه وآماله بالطمأنينة، ويخالف الصورة المعروفة للعدو في الأدبيات الفلسطينية التي تراه قاتلاً ومغتصباً نموذجياً، دون أن تجتهد في إعطائه ملامح خاصة.. ففي قصيدة «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» التي

---

(١) أعراس (١٩٧٧) ٦٤٨/١ -٦٤٩.

(٢) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ٢٥٠/٣.

أثارت جدلاً واسعاً يقدم درويش شخصية العدو من خلال سياق لفظي يعطي الأهمية الكبرى للتفاصيل الحياتية الصغيرة.. لا للقضايا الكبرى التي يتغنى بها الآخرون:

«يفهمُ –قال لي - أنّ الوطنْ

أن أحتسي قهوة أمي

أن أعود في المساء..

سَأَلْتُهُ: والأرض؟

قال: لا أعرفها

ولا أحسّ أنها جلدي ونبضي

مثلما يقال في القصائد(١)»

وعلى الرغم من الاعتراضات الإيديولوجية التي أثارتها القصيدة المشار إليها، فإن الذين عارضوا رؤية محمود درويش للعدو فيها وتمسكوا بصورة العدو النموذجية ليسوا مسؤولين بأنفسهم عن هذا الموقف الذي يتحمله الأعداء، لأن هؤلاء أزكموا الأنوف برائحة الدم والمجازر، مما شوّه الفلسطيني الضحية من الداخل، وحرمه من تصور فضيلة الغفران التي تحتاج إلى ظروف أقل تعقيداً من تلك التي يحياها.

لذلك فإن الفلسطيني البسيط الطيب مستعدّ أن يغفر، وفقاً لرؤية درويش، حين يكف عن أن يكون ضحية، بل ومستعد أن يتزوج من الطرف الآخر حين يكف عن أن يكون قاتلاً.. إنه شرط صعب يطلبه درويش، أو هو شرط مستحيل في ظل «دولة» عنصرية:

---

(١) آخر الليل (١٩٦٧) ١/١٨٩ -١٩٠.

«وريتا تنامُ.. تنامُ وتوقظُ أحلامَها

- نتزوّجُ؟

نعم

- متى؟

حين ينمو البنفسج

على قبعات الجنود[1]»

ويبدو لي أن الشاعر تأثر تأثراً عميقاً بفلسفة غاندي في المقاومة، لذلك يصمد مخاطباً عدوه مستنفراً ما فيه من مشاعر لكي يعدل عن الظلم والاغتصاب والقتل والتدمير.. بل يصرّ على أن يردّ عليه بطريقة تختلف عن جنس القمع الذي مارسه العدو ضده.. إنه يريد أن يعلم العدوّ دروساً في الإنسانية، دروساً لم يتلقوها في حياتهم. ففي قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة» يقول درويش:

«سوف نعلّم الأعداء تربية الحمام إذا استطعنا أن نعلّمهم[2]»

وفي حالة «حالة حصار» يقدم الشاعر موقفاً لافتاً للنظر، إذ لا ينكر الاضطهاد الذي تعرض له اليهود على يد النازيين، ولكنه يأمل أن يردع هذا الاضطهاد أولئك الذين كانوا ضحايا عن أن يكونوا قتلة، فهو يخاطب القاتل الإسرائيلي بقوله:

«لو تأمّلتَ وجهَ الضحيّهْ

وفكّرتَ، كنتَ تذكّرتَ أمّكَ في غرفة

---

(١) أعراس (١٩٧٧) ٦٦٤/١.

(٢) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٤٤٢/٢.

الغاز، كنتَ تحررّتَ من حكمة البندقيّهْ
وغيّرتَ رأيكَ: ما هكذا تستعادُ الهويّهْ![1]»

إن ما تقدم حول شخصية العدو جزء من رؤية درويش المعقدة للصراع العربي الصهيوني وإفرازاته فهو لا ينكر المجازر التي ارتكبها الأعداء، ولكنه يرى فيها نجوماً وشجراً، وهو لا يقدم العدو في برهة توحشه فقط، بل يحاول أن يوازن الصورة، أن يقسم شخصية العدو إلى أقنوميها الأساسيين: الوحشي والإنسي، وهو يخاطب الإنسي لا ليمجده بل ليسعى إلى تذكيره بأن الهوية التي سُفك دمها على يد النازيين لا تستعاد عبر الحديد والنار.. حتى إنه خلال أحد خطاباته إلى ريتا يبين مدى صعوبة تغيير القناعة الإسرائيلية التي تتمسك بأمثولة القوة القاهرة.. لأن ريتا في قصيدة «الحديقة النائمة» تقوم بما هو أكثر من كافٍ لبيان الموقفين، وتعطي درساً مهماً في التجربة التفاوضية، إذ ثمة طرف يدلي بأسماء ضحاياه ومجازره وقصائد عشقه في مقابل طرف يضع المسدس وسكينه فوق كلّ ذلك:

«وضعت مسدّسها الصغير على مُسَوّدةِ القصيدهْ
ورمتْ جواربها على الكرسيّ، فانكسر الهديلُ
ومضتْ إلى المجهول حافيةً، وأدركني الرحيل[2]».

(١) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ١٩٧/٣.
(٢) «أحد عشر كوكباً» (١٩٩٢) ٥٤٨/٢.

الفصل الثالث

إيقاع السرد.. إيقاع الوطن والحياة

وأكتبُ في مفكّرتي:
أحبُّ البرتقالَ وأكره الميناء

- ٦٢-

الفصل الثالث

إيقاع السرد.. إيقاع الوطن والحياة

يهتم الشاعر محمود درويش اهتماماً لافتاً بالإيقاع، وينوعه في قصائده تنوعاً شديداً، ولسنا هنا في سياق مناقشة الظواهر الإيقاعية العروضية التي من المفترض أن تتوفر للقصيدة العربية في أشكالها المختلفة، ولكننا سندرس ذلك الجانب الإيقاعي المتعلق بالسرد، نقصد ذلك الإيقاع الذي يمكن أن يجده المرء في القصيدة والقصة والرواية على حد سواء.

ولكن لا بأس أن نشير في عجالة إلى أن الشاعر الذي ارتضى شعر التفعيلة لمعظم قصائده، شديد الولع بالقوافي الداخلية التي تمنح النص غنائية عالية[١]، وقد يلجأ إلى القوافي المتزاوجة المتناوبة[٢] التي قد تأتي في ثنايا

---

(1) على نحو ما نجد في مجموعة «وردٌ أقلّ» وهي مجموعة مقطعات، ذات أفكار مركزة، وتعتمد وزن التفعيلة، وتمتاز بقوافٍ داخلية، ففي مقطع بعنوان: «إذا كان لي أن أعيد البداية»: يقول:

«إذا كان لِي أن أعيد البداية أختار ما اخترتُ: ورد السياج
أسافر ثانيةً في الدروب التي قد تؤدي وقد لا تؤدي إلي قرطبهْ
أعلّق ظلّي على صخرتين لتبني الصخور الشريدة عشاً على غصن ظلّي
واكسر ظلّي لأتبع رائحة اللوز وهي تطير على غيمة متربهْ.» وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٥٢٣/٢.

(2) على نحو ما نجد في قصيدة «أزهار الدم»، إذ يقول في المقطع المعنون «حوار في تشرين»:

«أحاور ورقة توتْ:
ومن سوء حظ العواصف أنّ المطرْ
يعيدك حَيّهْ
وأنّ ضَحيتها لا تموتْ
وأنْ الأيادي القويهْ
تكبلها بالوترْ» آخر الليل (١٩٦٧) ٢٠٦/١.

قصائده على شكل رباعيات[1]، وكأن درويش يعيد سيرة الشاعر الذي أراد أن يشعر فغنى، وما زاد في غنائية شعره انه يستثمر طاقـات التعبيـر الـشعبي الغنائي على نحو ما نجد «موال» التي يصوغ إيقاعها على شكل موشـحات، ولكن توقه للتجديد المستمر يقوده إلى توشيح هذا النظام بأغنيـة شـعبية ذات إيقاع مختلف، إذ يقول:

«لقـد تعـوّد كفّـي   على جـراح الأمـاني
هـزّي يـديَّ بعنـفِ   ينسابُ[2] نهر الأغاني
يـا أمَّ مهـري وسـيفي

* * *

يمّـا .. مويـل الهـوى
يمّـا .. مويليـا
ضـرب الخنجـر ولا
حكـم النـذل فيـّا

* * *

كـوني علـى شـفتيّا   اسماً لكـلّ الفـصولِ
لم يأخذوا مـن يـديّا   إلا منـاخَ الحقـولِ
وأنـتِ عنـديَ دنيـا[3]»

---

(1) على نحو ما نجد في قصيدة «أحمد الزعتر» إذ تخترق الرباعيات الموسـيقية نظـام الفوضى الخلاقة التي تحكم قصيدة التفعيلة، وفي إحدى تلك الرباعيات يقول:

«لا تسرقوهُ من السّنونُو
لا تأخذوهُ من الندى
كتبتْ مراثيها العيونُ
وتركتُ قلبي للصدى»   أعراس (١٩٧٧) ٦١٧/١.

(2) هكذا في الأصل.

(3) آخر الليل (١٩٦٧) ١٧٧/١ – ١٧٨.

ويشير الأستاذ سعيد أبو خضرة إلى أنّ استثمار الشاعر لهذا الموال لا يفيد فقط من قيمته الموسيقية بإحالته على الموال، ولكنه يفيد في الدلالة المزدوجة للفظة «يما» التي تحيل على الأم الحقيقية، والأم المجازية/ الأرض في وقت معاً(١).

ولولا خشية الإطالة لكان من الممكن أن نفصل الحديث في تنويع موسيقى النص الدرويشي الذي يعتمد على الإيقاع الخليلي في ثنايا نص التفعيلة، دون أن يُلزم قصيدته بالنظام الموسيقي الصارم(٢).

أولاً – إيقاع اللغة: من إيقاع المفردة إلى إيقاع التركيب:

إيقاع المفردة:

لا يفوت القارئ الكريم أن الدراسة تهمل بعض الإيقاعات اللغوية ذات الأساس العروضي، لصالح تلك التي تشترك مع السرد في إمكانية الإفادة منها،

---

(1) يمكن النظر في: - سعيد جبر محمد أبو خضر: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦٧.

(2) نكتفي بمثال واحد من قصيدة «موسيقى عربية» وهي لعب على أوتار موسيقى البحر البسيط، وتكرار غير منتظم لتفعيلتيه الأساسيتين: مستفعلن – فاعلن، مع تنويع في القافية، إلا أن هذه التفعيلات تكتمل في بيتين كاملين:

«أكلّما لمعتْ جيتارةٌ
خضعتْ
روحي لمصرعها في رغوة السُّفُنِ
أكلما وجدت لأنثى أنوثتها
أضاءني البرقُ من خصري
وأحرقني!» حصار لمدائح البحر (١٩٨٤) ٢ /٨١ -٨٢.

ثم يضيف التفعيلتين الأساسيتين في نسق شعري آخر:

«أكلّما ذبلتْ خبيزةٌ
وبكى طير على فنَنِ
أصابني مرضٌ
أو صحتُ: يا وطني» ٢/ ٨٢.

ولعل تكرار المفردة ذاتها أن يكون أحد أهم أنواع الإيقاع[1]، لأن تكرارها ذو قيمة موسيقية ودلالية في آن[2]؛ ويمكن أن نمثل بداية بقصيدة «هدنة مع المغول أمام غابة السنديان» لمحمود درويش، إذ تنتهي جميع مقاطع النص بكلمة «السنديان» التي تحيل على القدم والإصرار والتحدي والصمود، وترسم بشفافية صورة العدو الذي سيكف عن أن يكون عدواً عندما يترك أرضنا وأزهارنا:

«كم أردنا السلام لغازلة الصوف.. للطفل قرب المغارهْ
لهواة الحياة.. لأولاد أعدائنا في مخابئهم.. للمغولْ
عندما يذهبون إلى ليل زوجاتهم، عندما يرحلون
عن براعم أزهارنا الآن .. عنّا،
وعن ورق السنديان[3]»

وثمة في قصيدة «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي»، في مقطع بعنوان «الكمنجات» بناء إيقاعي آخر، يستند إلى اسم متعدد الإحالة،

---

(1) ركزّت معظم الدراسات القليلة التي تناولت الإيقاع السردسي على إيقاع العنصر السائد في الرواية، دون أن تحاول الكشف عن الظواهر الإيقاعية ذات الطبيعة اللغوية والذهنية كدراسة الأثر الإيقاعي لبنية لُغَوية سائدة، أو لإيقاع مفترض يكمله القارئ ينتج عن الموازنة بين المحفوظ والمقروء، وتمكن الإشارة بشكل خاص إلى:
- أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار الأمل عمّان، ط١، ١٩٨٦.
- ثائر عودة: الفلسطيني: دراسة في بنيّة الإيقاع الروائي، مجلة النافذة، بيروت، العدد (٧ -٨) ٠ ١٩٩١ ص ذ٣٩ -١٤٥.

(2) ألا ترى أن مالكاً بن الريب يفيد من تكرار كلمة الغضا في الأبيات التالية ليؤكد أن هذه المفردة من ألصق المفردات بقلبه وجوانحه، يقول مالك:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة	بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا
فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه	وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا	مزار ولكنّ الغضا ليس دانيا

(3) أرى ما أريد (١٩٩٠) ٢/ ٤٠٧.

تتكرر كلمة الكمنجات في صدر كل بيت، في نص يمتلئ بالصورة والطبقات، والمقابلات، ويحيل على الأندلس وفلسطين، على الحضور والغياب، على زرياب وطوق الحمامة، وكل ما تستدعيه الذاكرة من خلال هذه المفردة القادرة على توليد الهم والحزن واستحضار الذاكرة: وفي المقطع عشرون بيتاً، تبدأ بالبيتين التاليين:

«الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلسْ:

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس[١]»

وفي قصيدة «مديح الظلّ العالي» التي يسجل فيها درويش للعرب خروجاً آخر، يؤسس هذا الخروج على إيقاع كلمة موجعة، هي كلمة البحر، التي تطرق سمع المتلقي ووجدانه بلا رحمة، تطرق سمعه بما لها من رصيد في الأدبيات الفلسطينية، فالبحر هو ذكرى الخروج وذكرى النكبة، وها هو ذا البحر حاضر مرة أخرى لينتقل بالسفينة وركابها وربانها، من المنفى إلى المنفى، من بيروت إلى جهة أخرى غير فلسطين:

«بحرٌ لأيلول الجديدْ.. خريفنا يدنو من الأبواب..

بحر للنشيد المرّ. هيّأنا لبيروتَ القصيدةَ كلَّها.

بحرٌ لمنتصف النهارِ.

بحرٌ لراياتِ الحمامِ، لظلّنا، لسلاحنا الفرديّ

بحرٌ للزمان المستعار[٢]»

ومثل هذا الخروج الذي يقود إلى المنفى، ينتقل إلى منفى جديد. وإذ تتعدد المنافي وتتجدد يتجدد ألم الشاعر الذي يكرر كلمة أثيرة موجعة لديه،

---

(1) «أحد عشر كوكباً» (١٩٩٢) ٤٩٥/٢.
(2) مديح الظلّ العالي (١٩٦٩) ٢٧٢/١ -٢٧٣.

هي كلمة المنفى، يحملها معه في شعره الجديد، مثلما كان قد حملها في شـــعره المبكر، يقول درويش في قصيدة «ريتا...أحبيني»:

«منفايَ: فلاحون معتقلون في لغة الكآبهْ

منفايَ: سجّانون منفيون في صوتي

وفي نغم الربابه

منفايَ: أعيادٌ محنّطةٌ.. وشمس في الكتابهْ

منفايَ: عاشقةٌ تعلّق ثوبَ عاشقها

على ذيل السحابهْ

منفايَ: كلّ خرائط الدنيا

وخاتمة الكآبة[١]»

وفي «قصيدة الخبز» يؤكد الشاعر حضور المفردة من خلال الإصرار على استخدام اسم الإشارة (هذا)، ومن خلال جرسه الموسـيقي الـذي يـشي بالحضور القوي لكل اسم يتبع اسم الإشارة، ويفيد من جرسه الطاغي:

«لم يكنْ للخبز في يومٍ من الأيّامِ

هذا الطعمُ، هذا الدمُ

هذا الملمسُ الهامسُ

هذا الهاجسُ الكونيُّ

هذا الجوهرُ الكليُّ

هذا الصوتُ هذا الوقتُ

هذا اللونُ هذا الفنُّ

هذا الاندفاع البشري[٢]»

---

(1) العصافير تموت في الجليل (١٩٦٩) ٢٧٢/١ -٢٧٣.

(2) أعراس (١٩٧٧)٦٣٢/١ -٦٣٣.

والشاعر مولع بتكرار الأفعال، ولعه بتكرار الأسماء ، يكرر الأسماء للتأكيد على الحالة الراهنة المستقرة التي يسعى إلى تغييرها، ويكرر الأفعال ليؤكد على ضرورة التغيير؛ والتغيير عند درويش قد يبدأ بالحلم، ففي قصيدة «اعتذار» يكرر الشاعر كلمة حلمتُ ٩مرات، وهذا مقطع من القصيدة:

«حلمتُ بليلة صيفٍ
بسلّةِ تينِ
حلمتُ كثيراً
كثيراً حلمتُ
إذن سامحيني[١]»

أما في قصيدة «الهدهد» فإن الشاعر يكرر فعل الطيران، طالباً من الطيور أن تقوم بوظيفتها الطبيعية:

«طيري بأجنحة انخطافك، يا طيورُ، على عواصف من حرير.
لكِ أن تطيري مثل نشوتنا. يناديك الصدى الكونيُّ: طيري
لكِ ومضة الرؤيا. سنهبط فوق أنفسنا.. سنرجع إن صحونا
سترور وقتاً لم يكن يكفي مسرّتنا ولا طقس النشورِ
(...) أنا هدهدٌ – قال الدليلُ - ونحنُ قلنا: نحن سرب من طيورِ[٢]»

وهنا يصر على هذا الطيران حتى نهاية قصيدة «الهدهد»، ويكرر الفعل طيري ٤ مرات في آخر سطرين، كيف لا وهو الهدهد[٣] الذي سيرشد إلى الوطن:

(1) آخر الليل (١٩٦٧) ١٧١/١.

(2) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٤٦٤/٢.

(3) لا يخفى على القارئ أن الشاعر يفيد في صورة الهدهد بالتراث الإسلامي، ومن قصة سيدنا سليمان تحديداً، يقول تعالى: (وتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مّا لي لا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الغَائِبينَ (النمل/٢٠) لأُعَذِّبَنَّهُ عَذاباً شَدِيداً أوْ لأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ (النمل/٢١) فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ من سَبَإٍ بِنبَإٍ يَقِين (النمل/٢٢)).

«طيري، إذاً، يا طيرُ في ساحات هذا القلب طيري
وتجمّعي من حول هدهدنا، وطيري، كي تطيري[1]»

إيقاع التركيب:

قد يقوم التركيب اللغوي بدور إيقاعي في السرديات على وجه العموم، فإذا تمت الإفادة منه في قصيدة حكائية فإن من شأن ذلك أن يسهم في رفع سوية موسيقى النص. وقد يتولد الإيقاع التركيبي السردي عن طريق تعديل أحد الأنساق التركيبية السابقة، أو البناء عليها، أو تكرارها.

في مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يستثمر محمود درويش إيقاع التركيب في مقطعة «رجل وخشِف[2] في الحديقة» التي يهديها إلى سليمان النجاب، فهو يعدّل في السياق اللاحق المبني على سياق سابق[3]، فالمقطعة تبدأ بـ «رجل وخشِف في الحديقة يلعبان» وتنتهي بـ«رجل وخشِف في الحديقة يرقدان».

وفي «قصيدة الأرض» يقوم إيقاع التركيب بدور وظيفي دلالي، إذ إن تكرار «مُرّوا على جسدي» يسهم في بناء النص بناءً هرمياً يقوده نحو جملة أخيرة[4]، تقود إلى دلالة حاسمة هي أنّ المغتصبين لن يمروا. يقول درويش:

---

(1) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٤٧٠/٢.

(2) الخِشف: الظبي بعد أن يكون جداية، وقيل : هو خِشفٌ أوّل ما يولَد، وقيل: هو خِشفٌ أوّل مشيه. (لسان العرب: خَشَفَ).

(3) ثمة إيقاع آخر يتولد هنا هو هنا لإيقاع الإحالة نتيجة المقارنة التي يجريها القارئ في نفسه بين هذه القصيدة التي يربي فيها النجاب خشفاً بين الناس، وبين ابن طفيل الذي يربي طفلاً بين الذئاب؟؟؟؟ وهذا شكل من أشكال الإيقاع الذي ستتم مناقشته لاحقاً.

(4) وثمة أمثلة أخرى على الإفادة من تكرار الترطيب، ومن ذلك التركيب الافتتاحي في كل مقطع من مقاطع «عود إسماعيل»، وهي قصيدة من مجموعة قصائد بعنوان «فضاء هابيل» يقوم جزء من موسيقاها على تكرار جملة «كلّ شيء سوف يبدأ من جديد» في نهاية كل مقطع مما يولد إيقاعاً تركيبياً يشعر به القارئ بوضوح. لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣١١/٣ – ٣١٥.

«أنا الأرض
يا أيّها الذاهبون إلى حبة القمحِ في مهدها
احرثوا جسدي!
أيها الذاهبون إلى جبل النار
مرّوا على جسدي
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مرّوا على جسدي
أيها العابرون على جسدي
لن تمروا [1]»

في مقطعة ماذا سيبقى من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يفيد الشاعر من أسلوب الاستفهام في حوار مفترض، ويكرر تركيب (ماذا سيبقى) في صدر هذا الأسلوب، ليأتي الجواب من ثم معتمداً على ظواهر إيقاعية عروضية (كالقافية والتفعيلة) وغير عروضية (كتكرار الجملة الاسمية التي يأتي خبرها شبه جملة)، يقول درويش:

«ماذا سيبقى من هِبات الغيم؟
- زهرةُ بيلسانْ
ماذا سيبقى من رذاذ الموجة الزرقاء؟
- إيقاعُ الزمانْ
ماذا سيبقى من نزيف الفكرة الخضراء؟
- ماءٌ في عروق السنديانْ
ماذا سيبقى من دموع الحبّ؟
- وشمٌ ناعمٌ في الأرجوانْ [2]»

---

(1) أعراس – (١٩٧٧) ١/ ٦٥١.
(2) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٣ / ١٠٥.

وثمة أنواع أخرى من الإيقاع الذي يقوم على الأسلوب اللغوي، كالاستفهام والشرط والطلب وغير ذلك، ولعلنا نشير هنا إلى قصيدة «صوت وسوط[١]» التي يعتمد بناؤها التركيبي على الأسلوب الشرطي الذي يحكم لغة القصيدة حتى منتصفها، ثم يقوم الشاعر بفتح الخطاب تأسيساً على تعداد نمط الشرط المكرر ثماني مرات، ومنها:

- «لو كان لي برقٌ
حبستُ البرقَ في جيبي
وأطفاتُ السحابْ[٢]»

- «لو كان لي فرسٌ
تركتُ عنانها
ولجمتُ حوذيَّ الرياح على الهضاب[٣]»

- لو كان لي حقلٌ ومحراثٌ،
زرعتُ القلبَ والأشعار
في بطن التراب[٤]»

ولأن الشاعر لا يملك برجاً ولا شراعاً ولا سُلَّماً ولا فرساً ولا حقلاً ولا محراثاً ولا عوداً ولا قَدَماً ولا صليباً.. لأنه لا يملك شيئاً من ذلك فقد اختار صوتُهُ أن يصيح لا أهاب:

«لكنّ صوتي صاح يوماً:
لا أهابْ

---

(1) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/ ٨٦ -٨٨
(2) المصدر نفسه، ٨٦/١
(3) نفسه (١٩٦٦) ٨٦/١
(4) نفسه (١٩٦٦) ٨٦/١

فلتجلدوهُ إذا استطعتم..

واركضوا خلف الصدى

ما دام يهتف: لا أهابْ[1]»

ثانياً – إيقاع الموضوع/إيقاع الموت نموذجاً

ثمة إيقاع غير عروضي تمتلئ به أنواع الأدب النثرية كالخاطرة والقصة والرواية والمسرحية، هو إيقاع الموضوع؛ إذ إن تكرار موضوع معين يمنح النص إيقاعاً وتوتراً يظهر على مساحته، ويشعر به القارئ.. وثمة موضوعات كثيرة عند درويش يشعر القارئ بحضورها الطاغي، مثل موضوعات الأرض والمنفي والوصية... الخ؛ ولكن ثمة إيقاعاً لا يمكن تجاوزه.. إنه إيقاع الموت الذي صار يمارس حضوره بشكل أكثر طغياناً في العقد الأخير، إذ عانى الشاعر من المرض، وأحس بدنوّه منه..

ولا بد لنا قبل الخوض في تفاصيل هذا الإيقاع أن نميز بين نوعين من الموت يفرق بينهما الشاعر بحدة، فثمة الموت الجماعي الذي يرفضه درويش ويدينه، وهو موت قد يأتي بصيغة المفرد، ولكنه يعني الفلسطيني، وثمة الموت الفردي الذي يهدد الشاعر بوصفه (محموداً) وهو موت يقبله الشاعر ويحاوره ويصادقه:

ولعلنا نشير هنا إلى نص بعنوان «لي حكمة المحكوم بالإعدام» وهو من مجموعة مقطعات«في شهوة الإيقاع» إذ يدين درويش، في نصه الغائب خلف هذا النص، القتل الذي يمارَس ضد الفلسطيني:

«ستحيا ميتةً أخرى،

فعدّل في وصيتك الأخيرةِ،

---

(1) نفسه (١٩٦٦) ٨٦/١

قد تأجلّ موعد الإعدام ثانيةً

سألتُ: إلى متى؟

قال: انتظر لتموتَ أكثرْ [1]»

وثمة مثال آخر عن رفض موت الفلسطيني، ولكنه يــأتي هــذه المــرة بصيغة الجمع، ففي مقطعة «لم يسألوا: ماذا وراء المــوت» مــن مجموعــة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يرفض الشاعر هذا الموت، مثلما يرفض تزوير التاريخ، على الرغم من أن حياته تربك أولئك المؤرخين الــذين يريــدون أن يثبتوا عن طريق التزوير أن فلسطين أرض بلا شعب:

حياتنا عبء على المؤرخ: «كلما

أخفيتُهم طلعوا عليّ من الغياب»...

حياتنا عبء على الرسام: «أرسمهم،

فأصبح واحداً منهم، ويحجبني الضباب[2]».

وتثير القصائد التي تتناول موضوع المــوت ارتباطــات ذهنيــة بــين درويش وبين الشعراء الذين رثوا أنفسهم، وتذّكر بشكل خاص بقصيدة الشاعر مالك بن الريب التي يرثي فيها نفسه، ومطلعها:

ألا ليت شــعري هــل أبيــتنّ ليلــة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيــا

ولا تقوم هذه الارتباطات الذهنية المثارة على التشابه بين الموتين، بــل على الاختلاف بينهما، على الرغم مما يبدو من تآلف الموضــوعين، وتــشابه الظرفين، وأهم ما يميز «موت درويش» هو الرضا التام أمام ذلــك المــوت المتوقع، فالشاعر يرحب بالموت، وهو ليس فزعاً منه، لأنه اســتطاع خــلال

---

(1) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٢٢/٣.

(2) المصدر نفسه ، ٦٣/٣.

حياته أن يهزم الموت روحياً لا جسدياً، أما مالك فقد قـدم قـصيدة حزينـة فجائعية، تنعي الشاعر، وبعده عن دياره، وتشكو من اثر الموت علـى أهـل الشاعر وأصحابه وسيفه وفرسه، يقول مالك:

تذكرتُ من يبكـي علـيّ فلـم أجـد سوى السيف والرمح الرديني باكيـا
وأشـقرَ محبـوكٍ يجـرُّ عنانـه إلى الماء لم يترك لـه الـدهرُ سـاقيا
وبالرمل مني نـسوة لـو شـهدنني بكَـيْنَ وفَـدّين الطبيـب المـداويا

يصور درويش في قصيدة «جدارية» لحظات الاحتضار التـي تـسبق موتاً متوقعاً، حيث المرء لا يحيا ولا يموت:

«الوقتُ صفرٌ. لم أفكّر بالولادة
حين طار الموت بي نحو السديم،
فلم أكن حيّاً ولا ميتاً،
ولا عدمٌ هناكَ ولا وجودُ[(١)]»

وهو في القصيدة ذاتها يقترب من الموت اقتراب الصديق من صـديقه، يطلب من أن يؤجل نفسه ريثما يزور ماضيه، وثقافته، ووجوده، وريثما يمنع الخطباء الذين يتاجرون به وبفلسطينه الحبيبة:

«أيّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أنهي
حديثاً عابراً مع ما تبقّى من حياتي
قربَ خيمتكَ، انتظرني ريثما أنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنَ العبد. يغريني
الوجوديون باستنزاف كلّ هنيهةٍ
حريةً وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ...

(1) جدارية -٢٠٠٠) ٣/٤٦٠.

فيا موتُ! انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهشّ،
حيثُ ولدتُ، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين [١]»

إنه حقاً لا يخشى الموت، وليس ثمة فجائعية في نص الموت عنده، إنه لا يرفضه، ولكنه يبحث عن نهاية بهية بين الزنابق التي تثير صورة الــوطن، ففي مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يطالعنا الشاعر من خلال مقطعــة بعنوان «في مثل هذا اليوم» بمواصفات الموت الذي يبحث عنه:

«وأريد شيئاً واحداً، لا غير،
شيئاً واحداً:
موتاً بسيطاً هادئاً
في مثل هذا اليوم، في الطرف الخفيّ من الزنابق،
قد يعوضني كثيراً أو قليلاً
عن حياة كنتُ أحصيها
دقائقَ
أو رحيلا
وأريد موتاً في الحديقةِ
ليس أكثرَ أو أقلّ[٢]»

والشاعر يدرك في قصيدة «الآن في المنفى» من مجموعة قــصائد « I أنــتَ»: أن الموت يتعرض للمرء في أية لحظة، لذلك يفرح، هو في الستين، لأن المــوت ضل الطريق إليه من فرط الزحام، ومنحه فرصة ليقول ما لديه:

---

(1) المصدر نفسه، ٣/٤٨١.
(2) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤)٣ /٣٢.

«الآن في المنفى ... نعم في البيت،
في الستين من عمر سريعٍ
يوقدون الشمعَ لَكْ
فافرحْ بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأن موتاً طائشاً ضلَّ الطريق إليكَ
من فرط الزحام.. وأجّلكْ[(١)]»

وفي قصيدة «جدارية»: يتخذ إيقاع الموت معنى مختلفاً، إذ يوجه درويش خطاباً مثيراً إليه، يصوره مهزوماً أمام عظمة الفن والموسيقى، وأمام خلود الشعر والتاريخ:

«هَزَمَتْكَ ياموتُ الفنونُ جميعها.
هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين . مسلّةُ المصريّ، مقبرة الفراعنةِ
النقوش على حجارة معبدٍ هزمتكَ
وانتَصَرَتْ، وأفلَتَ من كمائنكَ الخلودُ...
فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريدُ[(٢)] »

لذلك من المألوف، وفقاً لهذه الرؤية غير المألوفة التي ترى الموت مهزوماً، أن يرثي الشاعرُ الموتَ المسكين:

«...ولم تلد ولداً يجيئك ضارعاً: أبتي،
أحبّكَ. وحدكَ المنفيّ، يا ملكَ
الملوك، ولا مديح لصولجانكَ. لا

---

(1) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٧.
(2) جدارية (٢٠٠٠) ٤٨٦/٣ -٤٨٧.

صقورَ على حصانكَ. لا لآلئ حول
تاجِكَ. أيّها العاري من الرايات
والبوق المقدّس! كيف تمشي هكذا
من دون حرّاسٍ وجوقة منشدين،
كمشية اللص الجبان. وأنتَ مَنْ
أنتَ، المعظّم، عاهل الموتى، القويّ
وقائد الجيش الأَشوريِّ العنيدُ
فاصنع بنا، واصنع بنفسكَ ما تريدُ[١]»

ثالثاً – الإحالة ظاهرةً إيقاعية:

كان من الممكن أن نجعل عنوان لهذه الفقرة «التناصُّ ظاهرة إيقاعيـــة» لولا الخشية من الاختلاف على حدود مصطلح التناص، لأننا نقصد هنا تتبـــع ظاهرة الإيقاع الذي تولده أنواع الإحالة كافةً، لأنّ أية حالة سواء أكانت نصية أو فوق نصية فإنّ من المتوقع لها أن تثير في نفس القارئ، حـــسب درجـــة ثقافته طبعاً، مقارنة بين نص مكتوب، وبين شيء آخر تستدعيه الـــذاكرة، وإذ ذاك يتولد إيقاع الإحالة. وفي قصيدة «كحادثة غامضة» يلمس القارئ تناصّـــاً ثقافيّاً يحيل على ريتسوس[٢] :

«في دار بابلو نيرودا، على شاطئ
الباسفيك، تذكّرت يانيس ريتسوس.
كانت أثينا ترحَب بالقادمين من البحر،
في مسرح دائري مُضاءٍ بصرخة ريتسوس:

(1) المصدر نفسه، ٤٩٠ -٤٩١.

(2) يانيس ريتسوس (١٩٠٩ -١٩٩٠) شاعر يوناني كبير، يمجد في شعره الحب والمقاومة.

«آهِ فلسطينُ،

يا اسمَ الترابِ،

يا اسمَ السّماءِ،

ستنتصرين...»

وعانقني، ثمّ قدّمني شاهراً شارةَ النصرِ:

هذا أخي[1]»

وفي قصيدة «من فضة الموت الذي لا مــوت فيــه» يجــسد الــسياق الشعري حالة من التناص مع جبران خليل جبران، إذ يستدعي الشاعر السياق السابق المحفوظ ليبني عليه سياقاً لاحقاً:

«كم من أخ لكَ لم تلده الأمّ يولَدُ من شظاياكَ الصغيرهْ؟

كم من عدوٍّ غامضٍ ولدتُه أمكَ يفصل الآن الظهيرةَ عن دمِكْ [2]»

وكأني بالشاعر الذي يفخر بأخ لم تلده أمه، وينعي عدواً ولدتــه أمــه، يستعيد مقولة شاعرنا القديم طرفة بن العبد:

وظلم ذوي القربى أشــدُّ مــضاضةً　　　على المرء من وقع الحسام المهنّد

ويبدو الشاعر مولعاً بالإحالة على الشعر العربي بشكل خاص، إذ تقــرأ في قصيدته ظلال طرفة وامرئ القيس وجميل بن معمر العــذري والمتنبــي والمعري والسياب....

ولعل ميزة لغة التناص لدى محمود درويش أن الشاعر لا يستدعيها كما هي، بل يستدعيها في ذهنه فقط ليبني عليها لغة جديدة تفيــد منهــا ولا تستنــسخها،

(1) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ١٥٥/٣.

(2) هي أغنية.. هي أغنية (١٩٨٦) ٣١٣/٢.

ففي قصيدة «IIV منفى (3) كوشم يدٍ في معلّقة شاعر جاهليّ» يحيل درويش القارئ على مطلع معلقة طرفة[١] من خلال قوله:

«تلك آثارُنا، مثل وشم يدٍ في
معلّقة الشاعر الجاهليّ، تمرّ بنا
ونمرّ بها[٢]»

والشاعر يشير إلى تجربة مريرة في حياة امرئ القيس، وهي تجربة اللحاق بقيصر، إذ عزّ الأصحاب، فهو في قصيدة «أقبية أندلسية صحراء» يثير في الذهن صورة مشابهة، لا ليقول إنه سيستعين بقيصر على الفرس بل يشير من طرف خفي أن أصحابه وإخوته تخلوا عنه في رحلة تحقيق الذات:

«وأوقنُ، يا صاحبي، أننا لاحقان بقيصر.. صحراءُ صحراءُ[٣]»

ويضرب إيقاعُ الغربة قلبَ الشاعر، فيستحضر نصّاً لشاعر غريب، كي ينشئ من تمازج النصين شعوراً يقوي الإحساس بدلالة القصيدة، على نحو ما نجد في قصيدة «أغنيات إلى الوطن» إذ يقول في المقطع المعنون «لا مفرّ»:

«وطني! عيونك أم غيومٌ ذوّبتْ
أوتارَ قلبي في جراحِ إلهِ؟

---

(1) إشارة إلى مطلع معلقة طرفة:

لخولــة أطــلال ببرقــة ثهمــدِ   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليــدِ

وطَرَفَة بن العَبد(٨٦ -٦٠ق.هـ (٥٣٩ -٥٦٤م) شاعر هجاء غير فاحش، وكانت تفيض الحكمة على لسانه في أكثر شعره، ولد في بادية البحرين وتنقل في بقاع نجد. اتصل بالملك عمرو بن هند فجعله في ندمائه، ثم أرسله بكتاب إلى المكعبر عامله على البحرين وعُمان يأمره فيه بقتله، لأبيات بلغ الملك أن طرفة هجاه بها، فقتله المكعبر شاباً.

(2) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٥٧ -١٥٨.

(3) حصار لمدائح البحر (١٩٨٤) ٩١/٢.

هل تأخذنّ يدي؟ فسبحان الذي
يحمي غريباً من مذلّةِ آه
ظلٌّ الغريب على الغريب عباءةٌ[1]
تحميه من لسع الأسى التياهِ[2]»

وفي قصيدة «أنا وجميل بثينة» يعيد درويش إنتاج قول جميل:

قريبـــــان مرتعنـــــا واحـــــدٌ فكيـــف كبـــرتُ ولـــم تكبـــري

ويهيب بالقارئ أن يستعيد النص القديم، ليجري تلك المقارنة التي تولد إيقاعاً يتجسد من خلال تلاقح النصين، وتشابه العاشقين[3]، في كونهما يكبران، في حين تحافظ حبيبتاهما على النضارة والشباب، فبثينة ما تزال شابة في قلب جميل، ودرويش مثله تماماً، ومعشوقته (فلسطين) تحافظ على نضارتها، على الرغم من مرور الزمن وقسوة الاحتلال:

«يا جميلُ! أتكبرُ مثلكَ، مثلي،
بثينة؟
تكبرُ يا صاحبي خارج القلب
في نظر الآخرين. وفي داخلي تستحمُّ
الغزالةُ في نبعها المتدفّق من ذاتها[4]»

---

(1) يلتقي هذا التركيب مع بيت شهير لمجنون ليلى، وقيل لعمر بن صخر السلمي، وهو:
أجارتنا إنـا غريبـان هـا هنـا وكـل غريـب للغريـب نـسيبُ

(2) آخر الليل (١٩٦٧) ٢٣٣/١.

(3) قصيدة «قناع..لمجنون ليلى» تشبه إحالة «أنا، وجميل بثينة» إشارة عابرة، وقناع... موجودة في سرير الغريبة (١٩٩٥) ٦٥٧/٣ -٦٥٣.

(4) سرير الغريبة (١٩٩٥) ٦٥٢/٣ -٦٥٣.

وربما كان على الشاعر العربي، وعلى الإنسان العربي عموماً، أن يفيد من رؤية درويش التي تجسدها تناصاته، إنه لا يطرح إيقاعاً فقط، ولكنه يطرح فكراً يؤكد ضرورة الإفادة من التراث، دون أن يسمح للتراث أن يمارس عليه سطوة مطلقة، ألا ترى أنه يخضع التراث لنظام قصيدته ووزنها ورؤيتها، غير مضطر إلى تقييد قصيدته بوزن قصيدة قديمة سعياً وراء تضمين أحد أبياتها.

في إحدى إحالات الشاعر إلى أبي تمام[1] في مقطعة بعنوان «إن عدت وحدك» من مجموعة «في شهوة الإيقاع» يحضر قول أبي تمام: «لا أنتِ أنتِ ولا الديار ديارُ»:

«إن عدتَ وحدكَ، قل لنفسكَ: غيّرَ المنفي ملامحهُ...
ألم يفجع أبو تمام قبلَك
حين قابلَ نفسه:
«لا أنتِ أنتِ
ولا الديار هي الديار[2]»..»

إنه يستحضر الحالة ذاتها، ولا يستحضر النص ذاته، يعيد إنتاج الحالة في سياقها الجديد، منتقلاً من شكل القصيدة التقليدي ووزنها إلى سياق آخر يناسب رؤيته للنص الشعري..

---

(1) أبو تَمّام (١٨٨ -٢٣١هـ/٨٠٣ -٨٤٥ م) هو حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، ولد بجاسم (من قرى حوران بسورية) ورحل إلى مصر واستقدمه المعتصم إلى بغداد فأجازه وقدمه على شعراء زمانه، توفي في الموصل. في شعره قوة وجزالة، له تصانيف، منها فحول الشعراء، وديوان الحماسة.

(2) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٣٥/٣. وقد ورد في افتتاحية هذه المجموعة تحت عنوان: توارد خواطر أو توارد مصائر قول أبي تمام: لا أنت أنت ولا الديار ديارُ، وقول لوركا: والآن، لا أنا أنا، ولا البيت بيتي.. لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ١٥/٣.

ولا ينسى الشاعر أن يولد إيقاعاً من خلال إعادة إنتاج بعض مقــولات المعري، واجتهاداته الفكرية، فهو في مقطعة من مجموعــة مقطعــات «فــي شهوة الإيقاع» يقول:

«وأنا ، وإن كنتُ الأخير(١)،

وجدتُ ما يكفي من الكلمات...

كلُّ قصيدة رسمٌ

سأرسمُ للسنونو الآن خارطة الربيع»(٢)

وهو هنا يضيف اعتراضاً آخر ضد عنترة بن شداد الذي كان قد ضاق ذرعاً بمساحة الحرية التي يضيقها السابقون على لغة اللاحقين إذ قال:

«هل غادر الشعراء من متردَّمِ»

فإذا استطاع قارئ درويش أن يستعيد بيتي المعري وعنترة عند قــراءة هذا النص، فإنه سيستمتع بإيقاع المقارنة بين النصوص الثلاثة جميعاً، ولعــل القارئ يستحضر أبياتاً أخرى لم يستحضرها كاتب هذه الــسطور، وعنــدها سيحصل على متعة إيقاعية مضاعفة أضعافاً.

ويصر الشاعر على استحضار إيقاع أبيات المعري في قصيدة أخــرى هي قصيدة «IIV منفى (٣) كوشم يدٍ في معلّقة شاعر جــاهليّ» فــي أثنــاء حديثه مع أناهُ أو ظلّه:

«أنا هو، يمشي عليّ، وأسأله:

هل تذكّرتّ شيئاً هنا؟

---

(1) ثمة إفادة واضحة في الصياغة من قول المعري:

وإني وإن كنت الأخيــر زمانــه   لآت بمــا لــم تــستطعْه الأوائــلُ

(2) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٢٥/٣.

خفّف الوطء[1] عند التذكّر

فالأرضُ حُبلى بنا[2]»

وهو في نص آخر يحيل على تجربة كاملة لشاعر عباسي، هو أبو فراس الحمداني، ففي قصيدة «من روميات أبي فراس» ضمن مجموعة «غرفة للكلام مع النفس» إحالات عديدة وهذه إحداها:

«وزنزانتي اتّسعتْ شارعاً شارعين. وهذا الصدى

صدىً، بارحاً سانحاً، سوف أخرجُ من حائطي

كما يخرج الشبحُ الحرّ من نفسه سيّدا

وأمشي إلى حلبٍ. يا حمامةُ طيري

بروميّتي، واحملي لابن عمّي

سلام الندى![3]»

أما علاقة درويش بالمتنبي فهي علاقة واضحة، إذ يبدو تأثر درويش بشعر المتنبي من خلال الحضور المتعدد للأخير في نصوص درويش، ولعل الافتتاحية الموحية لديوان «هي أغنية.. هي أغنية» بنصف بيت من الشعر للمتنبي يدل دلالة واضحة على ذلك الأثر؛ وحتى لا نكرر ما قاله الآخر ونجترّ ما أنجزوه نحيل القارئ إلى كتاب الدكتور ثائر عز الدين الذي تابع ظاهرة حضور المتنبي في النص الشعري العربي الحديث، وقدم أمثلة جيدة للتناصات المتعددة بين الشاعرين[4].

---

(1) ثمة هنا إشارة واضحة إلى بيت المعري الشهير: خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

(2) كزهر اللوز أو ابعد (٢٠٠٥/٩) ١٥٦.

(3) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣٧١/٣.

(4) يشير الدكتور ثائر عز الدين إلى عدة تناصات بين درويش والمتنبي، ويذكر الغابة منها، على نحو ما فعله درويش في قصيدته «رحلة المتنبي إلى مصر» حين يقول:

«كل الرماح تُصيبُني =

وتوجد في شعر درويش إحالات كثيرة إلى الشعر الحديث بما يحـوي من رموز وأساطير وإيقاعات متعددة، ففي مقطعة بعنوان «أتـذكر الـسياب، وهي من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقاع» يحيلنا درويش على الـشاعر العراقي بدر شاكر السياب، أو على أسطورة جلجامش، إذ يفيد مـن الاثنـين، فيأخذ من الأول عذاب الحياة، ومن الثاني توقه للخلود، فيضم الحاضر إلـى الماضي ويوحّد إيقاعهما:

«أتذكّر السياب، لم يجد الحياة كما
تخيّل بين دجلة والفراتِ، فلم يفكّر
مثل جلجامشْ بأعشاب الخلودِ،
ولم يفكّر بالقيامة بعدها(١)»

وفي قصيدة «أوديب» مثال ممتاز على الإفادة من أسطورة أوديب الذي قضت عليه المعرفة، في توسيع دلالة القصيدة، ولا بأس من الإشارة إلـى أن

= وتعيدُ أسمائي إليّ
وتُعيدني منكم إليّ
وأناالقتيلُ القاتُل»

ويشير إلى الوشيجة التي تربط هذا البيت بشعر المتنبي فيقول:

وأنا الذي اجتذَبَ المنيةَ طرفُهُ ... فمن المطالبُ والقتيلُ القاتـلُ

« لقد أخذ درويش كلمتين من البيتِ كُلّه «القتيلُ القاتلُ»، وضمنها قصيدته السابقة؛ ولو لم يأتِ هذا التضمين في سياقِهِ الذي رأيناه؛ بمعنى في قصيدةٍ يوهِمنا درويش أن المتنبي هو الذي ينشدها لاستعصى علينا المعنى؛ لأن فهم المقطعِ السابق بصورةٍ تُغني النصَ بشكلٍ عام يكادُ يكون مُقترناً بمعرفتنا لبيت أبي الطّيب ». ينظر في:

- ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٠وهي نسخة إلكترونية منسوخة من موقـع الاتحـاد. وللاستزادة يرجى النظر في المرجع نفسه، ص ١٦ -٢١.

(1) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ١٢٥/٣.

الذهنية في هذا النص قد أرهقته، وقيدت غنائيته، وهو من الأمثلة القليلة التي تؤكد التأثير السلبي للذهنية على إيقاع النص، فالشاعر الذي يفيد مـن إيقـاع الإحاله يخسر إيقاع الغنائية بسبب طغيان الفكرة على الشعر:

«أنا زوج أمّي

وابنتي أختي

وتختي، مثل عرشي، أوبئهْ

(...)

من دسّ في خمري سمومَ المعرفهْ

ما حاجتي للمعرفهْ

ما حاجتي للمعرفهْ ؟[١]»

ويجتمع الماضي والحاضر مرة أخرى في نص الشاعر، مولداً في نفس القارئ إيقاعين مختلفين، هما إيقاع الدهر من خلال شطر بيت شـعر شـهير، وإيقاع الدم والدمار الذي يثيره ذكر جنكيز خان في النص، يقول درويش فـي قصيدة «بيت من الشعر / بيت الجنوبي»:

«قلتُ: وهل يصلحُ الشعرُ

ما أفسدَ الدهرُ فينا[٢] وجنكيزُ خان

وأحفادُهُ العائدون من النهر؟

قال: على قدر حلمك تتّسع الأرضُ.

والأرضُ أمُّ المخيّلة النازفهْ[٣]»

---

(1) هي أغنية.. هي أغنية (١٩٨٦) ٢٩٢/٢.

(2) إشارة إلى قول الشاعر:

عجوز ترجـي ان تكـون فتيـةً	وقد لحب الجنبان واحدودب الظهرُ
تدسّ إلى العطـار ميـرة أهلهـا	وهل يصلح العطار ما أفسد الدهرُ

(3) لا تعتذر عمّا فعلت _٢٠٠٤) ١٤٩/٣ -١٥٠.

وفي قصيدة «بيروت» يقفز طارق بن زياد من وسط ركام الدمار، ليستعير صوت محمود درويش الذي يعيد صياغة التاريخ من جديد، ليؤكد درويش على إيقاع الصمود الذي يطرحه نسقان لغويان يختلفان من حيث البنية الإبداعية والفترة الزمنية، ولكنها يتحدان في الغاية الداعية إلى الصمود حتى الرمق الأخير، يقول درويش:

«... أحرقنا مراكبنا. وعلقنا كواكبنا على الأسوار(١)»

ويجد قارئ درويش عدداً غير محدود من الإحالات على النصوص الدينية، والإسلامية بشكل خاص، إذ نجد إشارات مختلفة إلى الحديث النبوي الشريف، والقرآن الكريم، الكتب السماوية الأخرى(٢) في أكثر من سياق شعري، ففي «حالة حصار» يفيد الشاعر من الحديث النبوي الشريف: «لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين(٣)» إذ يقول في نسق شعري يعبر عن خوف الحزين من الفرح المفاجئ غير المألوف:

«وإن كان لا بدّ من فرحٍ
فليكنْ
خفيفاً على القلب والخاصرهْ!
فلا يلدغُ المؤمن المتمرّنُ
من فرحٍ مرتين!(٤)»

(1) حصار لمدائح البحر (١٩٨٤) ٢١٨/٢.
(2) للتوسع في هذا الموضوع تمكن مراجعة:
- سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص ض ١٦٣ - ١٦٧.
(3) الحديث مخرج في الصحيحين، وغيرهما، ولفظه في صحيح البخاري: «لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين».
(4) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ١٩٦/٣.

ويمكن للمرء أن يشير بشيء من التفصيل للإحالات إلى النص القرآني الكريم، لكثرتها الكاثرة في شعر درويش، فقد يضمن درويش نصاً قرآنياً، وقد يفيد من نص آخر، ومن تضميناته للآي القرآني ما نجده في قصيدة «حبر الغراب» من مجموعة قصائد بعنوان «فضاء هابيل» وهي قصيدة قائمة على التناص الذي يفترضه تعلم درس الغراب في القرآن الكريم، والخطاب في كل النص موجه للغراب، ومنه:

«ويضيئك القرآنُ:
{فبعث اللّهُ غراباً يبحث في الأرضِ
ليُريَهُ كيفَ يواري سوءة أخيه، قال:
يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب[(١)]}
ويضيئُكَ القرآنُ
فابحثْ في قيامتنا، وحلّق يا غرابُ![(٢)]»

وإذا كان النص الشعري السابق قد ضمن النص الكريم ذاته، فإن الشاعر في قصائد أخرى أفاد من النص في صياغة تركيب هنا، وتركيب هناك، لغاية في نفسه، ومن أمثلة ذلك ما نلمسه في قصيدة «أقبية أندلسية، صحراء»:

«والملوكُ إذا دخلوا قريةً أفسدوها[(٣)]،
فلا تبكِ، يا صاحبي، حائطاً يتهاوى[(٤)]»

(1) يقول اللّه تعالى: «فَبَعَثَ اللّهُ غُرَاباً يَبْحَثُ في الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءةَ أَخِيهِ قَالَ يا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ لأَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادمينَ» {المائدة/٣١}

(2) لماذا تركت الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣٢٢/٣ -٣٢٣.

(3) إشارة إلى قوله تعالى: قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ {النمل/٣٤}

(4) حصار لمدائح البحر (١٩٨٤) ٨٩/٢.

وفي قصيدة «في يدي غيمة» من مجموعة قصائد بعنوان «أيقونات من بلّور المكان» يفيد درويش من سياق قرآني ليبني عليه صياغة جديدة تجعل الخير وفيراً:

«... سبعُ سنابلَ تكفي لمائدة الصيفِ

سبعُ سنابلَ بين يدي. وفي كلّ سنبلةٍ

ينبتُ الحقلُ حقلاً من القمحِ.(1)»

ففي القصيدة السابقة إفادة واضحة من قوله تعالى: «مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاء وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ {البقرة/٢٦١}. وكان درويش قد بنى سياقاً شعرياً سابقاً تأسيساً على الآيات ذاتها، إذ قال في قصيدة «طريق دمشق» المكتوبة قبل قصيدة «في يدي غيمة» بأكثر من عقدين، فقد قال درويش حينذاك:

«أُعِدُّ لهم ما استطعتُ

وينشقُّ في جثتي قمرٌ.. ساعةُ الصفر دقّتْ

وفي جثّتي حبّة أنبتت للسنابل

سبعَ سنابلَ، في كلّ سنبلة ألف سنبلةٍ..(2)»

وثمة شخصية قرآنية أثيرة على قلب الشاعر هي شخصية يوسف عليه السلام، ويفيد الشاعر من تفاصيل القصة التي يسردها القرآن الكريم، ليقترب من هذه الشخصية، ولا سيما أن الشاعر يحس تماماً أن إخوته ألقوه في الجب، وأن الذئب أرحم من إخوته، يقول درويش في مقطعة بعنوان «أنا يوسف يا أبي»:

---

(1) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٢٨٩/٣.

(2) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٥٥٢/١١.

-«أنا يوسف يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي. يعتدونَ عليّ ويرمونني بالحصى والكلام، يريدونني أن أموت لكي يمدحوني[١]»

ويقول في سياق لاحق:

«أنت َسميتني يوسفاً، وهُمو أوقعونيَ في الجبِّ، واتهموا الذئب! والذئبُ أرحمُ من إخوتي.أبتِ! هل جنيتُ على أحدٍ[٢] عندما قلتُ إني: رأيتُ أحد عشر كوكباً، والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين[٣]»

وفي سياق شعري آخر يؤسس درويش على القصة ذاتها، إذ يقول في مقطعة «لم أعتذر للبئر» من مجموعة «في شهوة الإيقاع» التي يفيد فيها من قصة يوسف عليه السلام، ومن سياق قرآني يرد في سورة مريم أيضاً[٤]:

«صاح بي صوتٌ
عميقٌ: ليس هذا القبر قبرك، فاعتذرتُ
قرأت آيات من الذكر الحكيم، وقلتُ
للمجهول في البئر: السلامُ عليكَ يومَ
قُتلتَ في أرض السلام، ويوم تصعدُ
في ظلام البئر حياً[٥]»

(1) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٥٩/٢.

(2) ثمة إحالة أخرى إلى قول المعري: هذا جناه أبي عليّ وما جنيتُ على أحد.

(3) وردُ أقلّ (١٩٨٦) ٣٥٩/٢. وفيه تضمين لقوله تعالى: إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ {يوسف /٤}

(4) إشارة إلى قوله تعالى «وَبَرّاً بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُن جَبَّاراً عَصِيّاً {مريم /١٤} وقوله تعالى: «وَسَلامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا {مريم/١٥} وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا {مريم/٣٣}.

(5) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٣٨/٣.

لقد سبق أن ذكرنا للقارئ الكريم أن مثل هذا الإيقاع (نقصد الإحالة على الثقافي والأسطوري والديني) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة القارئ ووعيه الفني والجمالي؛ ومن يدري، فلعل اللّه يبعث لنصوص درويش قارئاً آخر يكشف المزيد من الإحالات، ويفسرها تفسيراً أكثر وجاهة، ويزيد القول في دورها الإيقاعي والدلالي.

الفصل الرابع

المكان: من وطن الذكريات إلى وطن الكلمات

والذي ما له وطن..
ماله في الثرى ضريح

الفصل الرابع

المكان: من وطن الذكريات إلى وطن الكلمات

لا يعد المكان أحد عناصر القصيدة الشعرية، ولكنه واحد من تقنياتها المحتملة، إذ ليس مطلوباً من القصيدة أن تهتم به، وليس من المعروف على نطاق واسع أن يفرد له حيّز معتبَر في دراسات الشعر، إلا إذا كانت الدراسة تتقصى الشعر القصصي، أو تتناول المكان، بوصفه موضوعا[١].

غير أن الأمر يختلف في السرد، إذ إن المكان واحد من الأركان التي لا يمكن إهمالها أو تجاورها في أية دراسة منهجية تحاول أن تتصف بالشمول. ولأننا نجتهد هنا في متابعة السردي داخل الشعري فقد آثرنا أن نسعى إلى رصد مفهوم المكان في شعر محمود درويش.

المكان هو العاطفة:

إن الشاعر لا يجتهد في البحث وراء الكلمات الكبيرة كالبلاد والحدود والمنفى، خارج سياقها البشري، ولكنه يدرك أن الأم ورائحة المريمية يشكلان وطناً في الضمير، وفي قصيدة «IIV منفى (٣) كوشم يدٍ في معلّقة شاعر

---

(1) ولا يعدم المرء هنا بعض الدراسات المهمة التي تناولت المكان الشعري تناولاً جمالياً رائقاً، وتمكن الإشارة على سبيل المثال إلى:

- د. حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.

جاهليّ» يذكر الشاعر بعضاً من مفردات الوطن، هذه المفردات التي سنرى في فقَرة لاحقة أنها أكبر من أن تُحدّ وأكثر من أن تحصى:

« كنتُ أحسَبُ أنّ المكانَ يُعَرَّفُ

بالأمهات ورائحة المريميّة. لا أحدٌ

قال لي إنّ هذا المكان يسمّى بلاداً،

وأنّ وراء البلاد حدوداً، وأنّ وراء

الحدود مكاناً يسمّى شتاتاً ومنفى

لنا. لم أكن بعدُ في حاجةٍ للهويّة.

لكنّهم... هؤلاء الذين يجيئوننا فوق

دبابةٍ ينقلون المكان على الشاحنات

إلى جهة خاطفهْ

المكانُ هو العاطفة[1]»

المكان قديم يتجدد:

كثيراً ما تكون الأنساق اللغوية مخادعة مراوغة، تأخذك في اتجاه أوّلي، سرعان ما تكتشف أنه الاتجاه الخطأ، وإذ يطالع المرء قصيدة «تعاليم حورية» من مجموعة قصائد «فوضى على باب القيامة» للشاعر محمود درويش يتبادر إلى بديهته المستعجلة أنه سيطالع قصيدة وجدانية يبث فيها الشاعر حزمة من الذكريات الفردية والمشاعر الشخصية ويبني جزءاً من عالم البنوة والأمومة الذي أنجزه الشعراء والقاصون والروائيون؛ غير أن الشاعر يلوي عنق راحلته، ويتجه بقصيدته نحو تجربة فردية جماعية في آن، ويغدو مكان الرحلة القسرية بؤرة يتم التركز عليها، فهو يخاطب أمه:

---

(1) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٥٧.

«هل تذكرينَ

طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حيث نسيتِني

ونسيتِ كيس الخبز [كان الخبز قمحياً].

ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس. حطتني

على كتفيكِ رائحة الندى. يا ظبيةً فقدَت

هناك كناسَها[١] وغزالَها[٢]»

ثمة في الأبيات مكان مألوف ورحلة ومكان جديد، ثمة تشابه في بعض التفاصيل مع رحلة الشاعر العربي القديم الذي يألف مكاناً / طللاً حبيباً، ثم يغادره.. غير أن التدقيق يقود إلى أن ثمة فروقاً جوهرية بين الحالين:

* فالمكان الأليف / الطلل في الشعر العربي القديم مكان مهجور لا حياة فيه، أو إن الشاعر يبعث فيه الحياة من خلال أحزانه وكلماته، أما المكان الذي تركه شاعرنا فإنه ما زال عامراً وما أخنى عليه الذي أخنى على لُبَدِ، ولم تتبعثر أثافيه.. إنه مكان يزداد بهاءً كلما ابتعد عنه الشاعر.

* والمكان الأليف عند شاعرنا القديم محطة توقف مؤقتة.. محطة تأمل وألم، ولكنه ليس كذلك عند درويش، ولفيف شعراء المقاومة، إنه نقطة الانطلاق نحو المنفى وحالة عدم التوازن ومحاولة سلب الانتماء والهوية.

* والرحلة التي قام بها شاعرنا القديم كانت رحلة اختيارية مسموح لها بتغيير اتجاهها، ورحلة شاعرنا الذي انتهكت حريته وهويته رحلة قسرية في

---

(1) الكناِس: مولج الوحش من الظباء تستكنّ فيه من الحرّ والقرّ. (لسان العرب). والمقصود هنا أن الأم فقدت وطنها وزوجها.

(2) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣/ ٣٤٤ -٣٤٥.

اتجاه واحدة، يوجهها حراس غليظو القلب لذلك فإن الفتى الضائع لم يستطع الصراخ حتى لا يوقظهم ويوقظ تعطشهم للدماء.

* والمكان الذي تتجه له الرحلة هو أمل الشاعر القديم، وألم الشاعر الجديد، ثمة عند الجاهلي ممدوح تتجه نحوه الراحلة، وقصيدة تلقى بين يديه، وثمة عطاء منتظر.. ولكن: ما الذي كان ينتظر الفلسطيني في رحلته إلى المنفى: ذل وألم وبرد وجوع، أو في أحسن الأحوال ذل وألم وبرد وخيمة ورغيف خبز مغسول بالذل أو الدماء.

وطن من الكلمات:

ثمة إذاً يدٌ تريد تغيير هوية المكان غير يد الدهر، وثمة تاريخ للمكان يراد تزويره، لذلك يدافع الشاعر الفلسطيني عنه وعن تاريخه، ويتمنى أن يكتب التاريخ الحقيقي باليراع الذي يستمد حبره من مفردات المكان /الوطن/ الأرض. في المقطع المعنون «مغني الدم» من قصيدة «أزهار الدم» يقول درويش:

«ليتني أكتب بالمنجل تاريخي

وبالفأس حياتي:

وجناح القبّرهْ[1]».

لقد قضى الشاعر شطراً معتَبراً من حياته في الوطن تحت حراب الجندي الإسرائيلي، ثم عاش تجربة النفي، وعاد مع القليلين الذين عادوا إلى الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧ بعد توقيع اتفاقيات أوسلو، فعاش في الوطن حيناً، وخارجه حيناً، وكان الوطن في الحالين يعيش فيه، وكان الوطن على الرغم من كونه هشاً

---

(1) آخر الليل (١٩٦٧) ٢٠٥/١.

يعني للشاعر الأمن والطمأنينة[1]. من أجل إنّ ذلك راح يبنيه حجراً حجراً وبيتاً بيتاً وسنبلة سنبلة وأغنية أغنية. في قصيدة «أهديها غزالاً» يبني الشاعر وطناً من الكلمات إذ يريد أن يهدي أخته غزالاً بمواصفات الوطن.

«سأهديها غزالاً ناعماً كجناح أغنيّهْ

له أنفٌ ككرملنا

وأقدامٌ كأنفاس الرياح، كخطوِ حرّيهْ

وعنقٌ طالعٌ كطلوع سنبلنا

من الوادي إلى القمم السماويّهْ[2]»

إن الأنثى في المقطع السابق هي ذاتها الأنثى في كل شعر درويش، إنها – أختاً وأماً وعشيقة ورفيقة درب – تقوده باستمرار نحو المكان الأليف. في قصيدة «موت آخر وأحبك» يخاطب الأنثى الحبيبة قائلاً:

كأنّ يديكِ بلدْ

آه .. من وطنٍ في جسَدْ!![3]»

هكذا تبدو المرأة حين تندمج بالوطن، على توافق تام مع قلب الشاعر، وفي قصيدة «أغاني الأسير» تجسيد لتلك الثنائية الخالدة:

---

(1) يشير باشلار إلى أن البيت (المأوى الطبيعي لوظيفة السكنى. إننا لا نعود إليه فقط، بل نحلم بالعودة إليه). إنه كالعش تماماً (هشٌّ ولكنه يدفعنا إلى أحلام يقظة الأمان). وتمكن مراجعة:

- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٤، ص ١٠٦ وص ١٠٩.

(2) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/٩٦ -٩٧.

(3) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ١/٥٢٨.

معلّقة، يا عيون الحبيبهْ

على حبل نورٍ

تكسّرَ من مقلتَينْ

ألا تعلمين بأنّي أسير اثنتينْ

جناحايَ: أنتِ وحريتي

تنامان خلفَ الضفاف الغريبهْ

أحبكما هكذا توأمينْ[1]»

خيار المرأة في شعره إذاً أن تكون وطناً، مكاناً أليفاً دافئاً، لأنها لو حاولت أن تكون بديلاً للوطن، ستكون خاسرة في المعادلة التي يقدمها درويش في قصيدة «الترول من الكرمل»، مثلها في ذلك مثل كلّ مكان، كل بحر وكل جبل وكل بلد لا يقود نحو فلسطين:

«أحبّ البلاد التي سأحبّ

أحبّ النساء التي سأحبّ

ولكنّ غصناً من السّروِ في الكرمل الملتهبْ

يعادلُ كلّ خصور النساء

وكلّ العواصمْ

أحبّ البحار التي سأحبُّ

أحبّ الحقولَ التي سأحبُّ

ولكنّ قطرةَ ماءٍ على ريش قبّرةٍ في حجارة حيفا

(1) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ١/٩٠.

تعادلُ كلّ البحارِ

وتغسلني من ذنوبي التي سوف ارتكب[١]»

ولعلّ القضية التي تثيرها قصيدة «ريتا والبندقية» تصب في السياق ذاته، فالأنثى ها هنا تريد أن تعطي الشاعر قلبها لتأخذ منه قلبه، ولكنه يدرك أنّ قلبه أوسع منه، لذلك يطلق صيحته المدوية:

«بين ريتا وعيوني.. بندقيهْ[٢]»

إن هذه الصرخة التي يستخدم فيها الشاعر مفردة عيوني بصيغة الجمع دلالة على أن المسألة أكبر من عاطفة فردية، تعبّر عن خسارة أي شخص يضع نفسه في مواجهة المكان الأليف / الوطن، إنها بيانٌ بالغ الوضوح والدلالة يشبه بيانات إبداعية أطلقها الكاتب الشهيد غسان كنفاني حين صرخ على لسان أبي خيزران:

«لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟»

وعندما أصدر بيانه الصريح على لسان أم سعد:

«خيمة عن خيمة تفرق»

ولكي يؤكد درويش رؤيته، ويجلّي موقفه الحاسم من هذه القضية يقدم – عوداً على بدء – صورة ريتا في قصيدة متأخرة نسبياً اسمها «شتاء ريتا» التي ينهيها بالسياق الشعري التالي:

«وضعتْ مسدّسها الصغير على مُسَوّدةِ القصيدهْ

ورمتْ جواربها على الكرسيّ، فانكسر الهديلُ

ومضتْ إلى المجهول حافيةً، وأدركني الرحيل[٣]»

---

(1) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٤٧٧/١.

(2) آخر الليل (١٩٦٧) ١٨٦/١.

(3) «أحد عشر كوكباً» (١٩٩٢) ٥٤٨/٢.

في هذا السياق المكاني بامتياز يعيد درويش إنتاج مقولته الأولى، فالبندقية التي كانت تفصل بين عيون الشاعر وبين ريتا في زمن الحرب، تحولت في عهد «السلام المفروض» إلى مسدس تضعه ريتا فوق قصيدة الشاعر، وهكذا في المفاوضات: يقدم كل طرف ما لديه: يقدم القاتل سكينه ودبابته ومسدسه، بينما يدلي القتيل بالشعر وأسماء الشهداء والمجازر.

تعريفات مختلفة للوطن:

الوطن نعمة لا يشعر بأهميتها إلا أولئك الذين فقدوها، تماماً كالصحة التي لا يشعر بقيمتها إلا المرضى، لذلك حاول المبدعون الذين هاجروا من وطنهم أو هجّروا منه أن يخرجوه من كتب النشيد المدرسي، وأن يجعلوه حقيقة من غضب وحزن ودم وحقول، وكان محمود درويش واحداً من الذين كانوا مصرين على ذلك، فهو يقول:

«وطني ليس قصةً أو نشيداً

ليس ضوءاً على سوالف فُلّهْ

وطني غضبةُ الغريب على الحزنِ

وطفلٌ يريد عيداً وقبلهْ

ورياحٌ ضاقت بحجرة سجنٍ

وعجوز يبكي بنيه.. وحقلهْ[(١)]»

وفي قصيدة حملت عنوان «العصافير تموت في الجليل»، وهو عنوان المجموعة الشعرية التي نشرت فيها، تظهر صورة الوطن الحقيقي، الوطن الذي يعاني، ويكتب تاريخه بالدم:

«وطني حبل غسيلٍ

(1) آخر الليل (١٩٦٧) ٢٣١/١.

لمناديل الدم المسفوك

في كلّ دقيقهْ[1]»

وإذا كان محمود درويش قد صرّح في قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» بأحد بياناته الشعرية عام ١٩٧٠ قائلاً:

«آه يا جرحي المكابرْ

وطني ليس حقيبهْ

وأنا لستُ مسافرْ

إنني العاشق، والأرض حبيبهْ[2]»

فإنه عاد في قصيدة «مديح الظلّ العالي» ليقول:

«وطني حقيبهْ

وحقيبتي وطن الغجرْ

شعبٌ يخيّمُ في الأغاني والدخانْ

شعبٌ يفتّش عن مكانْ

بين الشظايا والمطرْ[3]»

ولا يستطيع المرء أن يفهم هذا التحول في تصور الوطن، اللهم إلا إذا ربطه بالسياق السياسي، الذي كتبت فيه هذه القصيدة التوثيقية وهو الظرف الذي انتهى بخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت التي احتضنت المقاومة وودعتها بما يليق بها، مما قاد الشاعر إلى حيرة لم يجد لها حلاً إلا أن يكون

(1) العصافير تموت في الجليل (١٩٦٩) ٢٥٧/١.

(2) حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠) ١/ ٣٤٧.

(3) مديح الظلّ العالي (١٩٨٣) ٧٥/٢ -٥٨.

وطنه هو تلك الحقيبة التي يحملها معه إلى المنافي البعيدة.. مثله في ذلك مثل السلحفاة الدؤوب التي لا تملّ من حمل بيتها فوق ظهرها.

إن هذا الوطن الذي تتبدل رموزه يبقى واحداً .. تتغير الظروف فتتغير المسميات، وتتبدل الأدوار أو الشخصيات فتتبدل الألفاظ، من شاعر يبحث عن وطنه بين الشظايا والمطر إلى امرأة تري هويتها ووجودها في بقجتها[١] الصغيرة:

«قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر؟ قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأةٌ من جماعتنا: بقجتي قريتي[٢]»

الوطن والمنفى:

ينفتح المكان في شعر درويش على ثنائية قطباها الوطن والمنفى، وفي مقابل تلك الثنائية ثمة اتجاهان شعوريان، العشق للقطب الأول وجميع دلالاته والعداء للقطب الثاني بما يحمله من ألم وفي قصيدة «عاشق من فلسطين» يختصر الشاعر العلاقة بينهما في قوله:

«وأكتبُ في مفكّرتي:

أحبُّ البرتقالَ وأكره الميناء[٣]»

---

(1) في العامية الفلسطينية: البقجة صرة للطعام والشراب، تحمل عند التنقل والرحيل...

(2) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٣٢/٢.

(3) عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ٧٩/١.

وبين القطبين ثمة برزخ يصوره الشاعر دائماً، جسر باتجاهين، اتجاه يثير القلق، ويقود إلى الغربة وثانٍ يقود نحو المعشوقة، ودون عبوره أخطار جسيمة ودم وحرس حدود..

مفردات الوطن: مفردات الذاكرة:

في القصيدة الملحمية المسماة «جدارية»: يؤكد الشاعر أنه ليس ملك نفسه، لأن كل مفردات الوطن تملكه.. إنه ينهي قصيدته بقوله:

«أما أنا – وقد امتلأتُ
بكلّ أسباب الرحيل –
فلستُ لي.
أنا لستُ لي
أنا لست لي...[1]»

والذي يعطي هذه النهاية قوتها اللغوية أنها تقوم على التضاد مع كل ما مضى، فالشاعر الذي يصر أن يملك كل شيء في الوطن لا يملك نفسه، لذلك فهو يمتلأ الآن ويمتلك أسباب رحيله لتكتسب النهاية مبررها الوطني والأخلاقي بعد أن اكتسبت مبررها الفني.. يتخلى عن ذاته ليمتلك الوطن الحلم.. بكل جزئياته، وتفاصيله الموحية:

«... ومحطة الباص القديمةُ لي. ولي
شبحي وصاحبُه. وآنية النحاس
وآية الكرسيّ، والمفتاحُ لي
والبابُ والحرّاسُ والأجراسُ لي
ليَ حذوة الفرس التي

(1) جدارية (٢٠٠٠) ٣/٥٣٦ -٥٣٧.

طارت عن الأسوار... لي
ما كان لي. وقصاصة الورق التي
انُتزعتْ من الإنجيل لي
والملح من أثر الدموع على
جدار البيت لي[1]»

قصيدة محشودة بالمفردات المكانية، يؤثثها الشاعر بمهـــارة العاشـــق: فيذكر آنية النحاس وآية الكرسي والمفتاح، والباب والأجراس وحذوة الفرس، إنه عاشق يعيد حكاية قديمة، مجنون آخر يتفقد ليلاه، وظلها ونخلتها وبحرها، ويقول بملء صوته: نحن مازلنا هنا، حتى لو انفصل الزمان عن المكان:

« - أتعرفني؟
سألتُ الظل قربَ السورِ،
فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي ناراً،
وقالت: هل تكلّمني؟
فقلتُ: أكلّمُ الشّبح القرينَ
فتمتمتْ: مجنون ليلى آخرٌ يتفقّدُ
الأطلال،
وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السوق
القديمةِ...
ههنا كُنّا. وكانت نخلتان تحمّلانِ
البحرَ بعض رسائل الشعراءِ...

---

(1) جدارية (٢٠٠٠) ٥٣٣/٣ -٥٣٤.

لم نكبر كثيراً يا أنا. فالمنظرُ

البحريُّ، والسورُ المُدافِعُ عن خسارتنا،

ورائحةُ البخور تقول: ما زلنا هنا،

حتى لو انفصل الزمانُ عن المكان[1]»

مجنون من طراز خاص، لا يقبل «ذا الجدار وذا الجدارا» لأن الـديار هي التي شغفته حباً، ولأن أصحابها – بعكس مجنون ليلى – يستمدون وجودهم منها، يقول درويش في قصيدته الطويلة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»:

«جاء وقت الانفجارْ

وعلى السيف قمرْ

وطني ليس جدارْ

وأنا لستُ حجرْ[2]»

فالوطن إذاَ ليس جداراً والوطن ليس حجراً، إنهما جـزءان متكـاملان، كل منهما يكمل الآخر، فلا قيمة للوطن دون الإنسان، ولا قيمة للإنـسان دون الوطن، في قصيدة «البئر» من مجموعة قصائد «فوضى على باب القيامـة» يربط الشاعر مفردات الوطن ببعضها مؤكـداً أن البئـر والـسماء والقمـر والراعي والأموات والأحياء والأشجار كلها جزئيات الوطن، تكمّـل بعـضها بعضاً، وتغري الشاعر بالشرب من مائها:

«أختارُ يوماً غائماً لأمرّ بالبئر القديمةِ.

ربما امتلأت سماءً. ربما فاضت عن المعنى وعن

---

(1) جدارية (٢٠٠٠) ٥٢٦/٣.

(2) تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» (١٩٧٥) ٥٧٢/١.

أمثولة الراعي. سأشرب حفنةً من مائها.
وأقول للموتى حواليها: سلاماً أيها الباقونَ
حول البئر في ماء الفراشة! أرقع الطيّون
عن حجرٍ:سلاماً أيها الحجر الصغير! لعلّنا
كنّا جناحيْ طائرٍ مازال يوجعنا. سلاماً
أيّها القمر المحلّقُ حولَ صورته التي لن يلتقي
أبداً بها! وأقول للسّروِ انتبه مما يقولُ
لكَ الغبارُ...[1]»

في قصيدة «... عندما يبتعد» في مجموعة «أغلقوا المشهد» يريد الشاعر أن يتحدى عدوّه، فيلقي في وجهه ذكريات المكان، ويتحداه بفناجين القهوة التي ما تزال تحفظ رائحة أصابع أصحاب الأرض، قبل أن يخبره أن ابنته – ابنة العدو المغتصب - تسلبهم أعمارهم وتعيش عمرها في المكان بدلاً عنهم:

«سلّم على بيتنا يا غريبُ.
فناجينُ
قهوتنا لا تزال على حالها. هل تشمُّ
أصابعنا فوقها؟ هل تقول لبنتكَ ذاتِ
الجديلة والحاجبين الكثيفين إنّ لها[2]
صاحباً غائباً،

(1) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٣/٣٣٥ -٣٣٦.
(2) أي: للفناجين.

يتمنى زيارتها، لا لشيءٍ...
ولكن ليدخلَ مرآتها ويرى سرَّهُ:
كيف كانت تتابع من بعده عمرَهُ
بدلاً منه؟[1]»

مفردات المنفى وعذاباته:

تجسد صورة المنفى في الأبيات الفلسطينية حالة يعــدّها الفلــسطينيون طارئة على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على النكبة الكبرى، وعلى الرغم من أن المشردين منهم اندمجوا إلى حدّ كبير بالمجتمعات التي شُــرّدوا إليها، وتزوجوا وأنجبوا في تلك المجتمعات الجديدة، فإذا سألتهم عــن الــديار الجديدة قالوا إنهم يألفونها، وإذا سألتهم عن فلسطين تغنوا بقول أبي تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهــوى   مــا الحــب إلا للحبيــب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتــى   وحنينــه أبــداً لأول منــزلِ

موقف من المنفى:

إن الألفة في المجتمعات الجديدة لم تــنس الفلــسطينيين فــي المنفــى انتماءهم، فإذا نسوه لفترة ما جــاءت الانتخابــات والمطــارات والنزاعــات والمعارك الصغيرة والكبيرة التي قد لا يكونون طرفاً فيها لكي تذكرهم أنهــم يختلفون عن الآخرين ولأنهم لا يمتلكون وطناً أو بيتاً أو قبراً:

في مقطّعة بالغة الدلالة بعنوان «مطار أثينا» يتوق الشاعر إلــى حلــم الاستقرار حين يكتشف مرة أخرى في المطار أنه يختلف عن الآخرين الــذين يأتون للمطار ويغادرونه لأنهم ببساطة يمتلكون وطناً وانتماءً وجواز سفر:

(1) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٤٣٣/٣.

«كان مطار أثينا يغيّر سكّانهُ كلّ يومٍ. ونحنُ بقينا مقاعدَ فوق المقاعــدِ ننتظر البحر، كم سنةً يا مطار أثينا[1]»

ومطار أثينا هنا يشبه كل المطارات التي تتعامل مع العربي الفلــسطيني بوصفه (مشروع مجرم، أو مشروع لص، أو مشروع إرهابي) وثمــة مثــال مشابه في قصيدة «كأني أحبك» إذ يقول الشاعر:

«كانَ المطارُ الفرنسيّ مزدحماً

بالبضائع والناس،

كلّ البضائع شرعيةٌ

ما عدا جسدي

آه .. يا خلفَ عينيكِ .. يا بلدي[2]»

وفي مقطّعة أخرى بعنوان «تضيق بنا الأرض» يتوق درويــش إلــى إنهاء رحلة النفي التي تنقله من مكان إلى آخر:

«تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممرّ الأخير، فنخلع أعضاءنا كي نمرّ

وتعصرنا الأرض. يا ليتنا قمحها كي نموت ونحيا (...)

إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرةِ؟ أين تطير العصافير بعــد الــسماء الأخيرةِ؟ أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير[3]».

وثمة فكرة مشابهة يطرحها درويش بشكل آخــر ليــدلل علــى حــب الفلسطيني للاستقرار وعدم قدرته على المزيد من السفر؛ وكنا قد أشرنا سابقاً إلى مقطعة «لا شيء يعجبني» من مجموعة مقطعات «في شهوة الإيقــاع» إذ

---

(1) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٣٢/٢.

(2) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٤٦٧/١.

(3) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٢٩/٢.

يتحدث الشاعر عن مجموعة مسافرين في الباص، لا يعجبهم شيء، لذلك فهم متمردون ناقمون، ولكنهم لا يشعرون بنعمة الانتماء، يتمنون الرحيل نحو الأمل المجهول.

«لا شيء يعجبني»

يقول مسافرٌ في الباص – لا الراديو

ولا صحف الصباح، ولا القلاع على التلال.

أريد أن أبكي

يقول السائق: انتظر الوصول إلى المحطّة،
وابكِ وحدك ما استطعتَ
تقولُ سيدةٌ: أنا أيضاً. أنا لا
شيء يعجبني. دللت ابني على قبري،
فأعجبه ونام، ولم يودّعْني
(...) يقول السائق العصبيّ: ها نحن
اقتربنا من محطتنا الأخيرة فاستعدوا
للنزول...
فيصرخون: نريد ما بعد المحطة،
فانطلق!
أما أنا فأقول: أنزلني هنا. أنا
مثلهم لا شيء يعجبني، ولكّني تعبتُ من السفر(١)»

وفي قصيدة «أربعة عناوين شخصية» يقدم الشاعر رؤية مشابهة تقريباً في المقطع الثاني من القصيدة (مقعد في قطار)، فيشكو الرحلة الدائمة التي لا تستطيع الوصول إلى مستقَرّ:

---

(1) لا تعتذر عمّا فعلت (٢٠٠٤) ٨٩/٢ -٩٠.

«قطارٌ سريعٌ يقصّ البحيرات. في كلّ جيب مفاتيحُ بيتٍ وصورةُ عائلةٍ. كلّ أهلِ القطارِ يعودون للأهلِ. لكننا لا نعودُ إلى أيّ بيت[١]».

إن الانتماء في الأدب الفلسطيني هو انتماء للمكان بالدرجة الأولى .. والمنفيّ ينظر دائماً إلى «هناك». والـــ «هناك» تعني للمشردين فلسطين بكل تفاصيلها، في مقابل الـــ «هنا» التي تعني النفي والقهر والتشريد واستلاب الهوية.. وهذا المعجم المؤلف من كلمتين تنقلب دلالاته إلى ضدها حين يتحدث الأديب في الداخل عن الـــ «هنا» إشارة لفلسطين والـــ «هناك» دلالة على المنفى.

في فلسطين يصرخ الشاعر أن الحياة «هنا»وفي خارجها يؤكد أن الحياة «هناك». في حالة حصار، يعيش الشاعر تجربة الحصار الإسرائيلي في رام اللّه فيقول:

«على طللي ينبت الظلُّ أخضرُ

والذئب يغفو على شَعر شاتي

ويحلم مثلي،

ومثل الملاكْ

بأنّ الحياةَ هنا

لا هناكْ...[٢]»

إن الحياة «هنا» لا «هناك» على الرغم من قسوة الحصار، لأن السجن في الوطن أكثر حرية من الفضاء خارجه.. وفي واحد من أجمل مقاطع محمود درويش وأعمقها دلالة، يقول في قصيدة «كان ما سوف يكون» المهداة إلى راشد حسين:

---

(1) هي أغنية.. هي أغنية (١٩٨٦) ٢٥٥/٢.

(2) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ٢٣٩/٣.

«والتقينا بعد عامٍ في مطار القاهرهْ

قال لي بعد ثلاثين دقيقة:

ليتني كنتُ طليقاً

في سجون الناصرةْ[1]»

وفي مقطع بعنوان «أنا من هناك» يؤكد المنفيّ في شخصية درويش انتماءه المكاني للــ«هناك» الذي يصور كل ما فيه من ذكريات تؤثث المكان، وتنزل ظلالها الدلالية على قلب الفلسطيني برداً وسلاماً، لأنها تثير في قلبه جمراً من الشوق لا ينطفىء:

«أنا من هناكَ، ولي ذكرياتٌ، ولدتُ كما تولَدُ الناسُ. لي والدهْ

وبيتٌ كثير النوافذ. لي إخوة. أصدقاءُ. وسجنٌ بنافذةٍ باردةْ

ولي موجةٌ خطفتها النوارسُ. لي مشهدي الخاصُّ. لي عشبةٌ زائدةْ

ولي قمرٌ في أقاصي الكلام، ورِزقُ الطيور،

وزيتونةٌ خالدةْ[2]»

عذابات المنفى:

ولأن حالة التوافق والتآلف بين الفلسطيني الشريد ومحيطه معرضة للاختلال، فإن الخوف منه يبقى في كثير من المجتمعات أمراً مبرراً ومشروعاً، من وجهة نظر السلطات والمطارات وحراس الممرات؛ مما يحدو بكثير ممن يؤثرون السلامة المؤقتة أن يرموه مع رمز منفاه. في قصيدة «أحمد الزعتر» يقول درويش:

«لم أغسل دمي من خبز أعدائي

---

(1) أعراس (١٩٧٧) ٦٠٢/١ -٦٠٣.

(2) وردٌ أقل (١٩٨٦) ٣٢٧/٢.

ولكنْ كلّما مرّت خطايَ على طريقٍ

فرّت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمةً رمتني بالحقيبة[١]»

وفي قصيدة «رسالة من المنفى» صورة أخرى من صور المأساة: إنها رسائل المشردين إلى ذويهم التي كانت تبثها الإذاعة، وهذا موضوع أثير في الأدب الفلسطيني عموماً[٢]. يخاطب محمود درويش يخاطب أمه بقوله:

- «أقول للمذياع.. قل لها أنا بخيرْ

أقول للعصفورِ

إن صادفَتها يا طيرْ

لا تنسني، وقل بخيرْ

---

(1) أعراس (١٩٧٧) ٦١٦/١.

(2) تمكن الإشارة على سبيل الخصوص إلى قصة «زغاريد» لسميرة عزام التي تروي حكاية سلمى الصواف إذ تتلقى، ضمن برنامج رسائل اللاجئين إلى ذويهم الرسالة الإذاعية التالية:

«من جميل عبد اللّه في بيروت إلى ولده كريم عبد اللّه ووالدته سلمى وأخته وداد في يافا، أنا بخير كذلك خطيبتي ناديا.. سنتزوج في الساعة الثالثة من بعد ظهر الثامن من أيار في كنيسة «السيدة» ثم نسافر لأعمل في الكويت، مشتاقون طمنونا بواسطة الإذاعة. وعلى لرغم من أن بيروت ليست في السند أو الهند، فإن سلمى الصواف لا تستطيع أن تذوق فرحة العمر، ولا تقدر مع زوجها أن يفعلا شيئاً لعرس ابنهما سوى «من كريم عبد اللّه وروجته سلمى وابنته وداد وزوجها.. نبارك زواجك، وندعو لك بالخير». وتمكن مراجعة:

- سميرة عزام: الظل الكبير، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ٤٧ -٥٤.

- دو يوسف حطيني: سميرة عزام رائدة القصة الفلسطينية القصيرة، دار العائدي، دمشق ١٩٩٩، ص ص ٧٢ -٧٣.

أنا بخيرْ

أنا بخيرْ[١]»

لقد أقصت تجربة المنفى الفلسطيني الـــشريد عـــن أرضـــه، وطعنـــت إنسانيته، ونقلته من الزراعة في الحقل القريب، إلى غـــسل الـــصحون فـــي المطعم الغريب، ومن البسمة التي تملأ وجهة وهو ينظر إلى الأشـــجار إلـــى البسمة التي يلصفها فوق وجهه إرضاءً للزبائن:

- «تصوريني.. صرتُ في العشرينْ

وصرتُ كالشباب يا أماه

أواجه الحياهْ

وأحملُ العبء كما الرجال يحملونْ

وأشتغلْ

في مطعمٍ وأغسل الصحون.

وأصنع القهوة للزبونْ

وأُلصِقُ البسْماتِ فوق وجهيَ الحزينْ

ليفرح الزبون[٢]»

العبور - الرحلة – الجسر:

أما البرزخ الذي صورته الأدبيات الفلسطينية فهو رحلة العبـــور مـــن المنفى نحو الوطن، وهي رحلة لها آلامها وآمالها، ونهايتها المفتوحـــة علـــى أكثر من احتمال؛ ولعل قصيدة «الجسر» التي تتحدث عن مأساة ثلاثـــة مـــن

---

(1) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ٣٤/١.

(2) المصدر نفسه، ٣٥.

العائدين تروي جانباً مهماً من المأساة[1]، والنهر مكان معادٍ مدجج بحرس الحدود:

«حرس الحدود مرابط، يحمي الحدود من الحنين[2]»

ويدفع العائدون الثلاثة الثمن / ثمن حلم العودة: رجلان يموتان بالرصاص، وفتاة مغتصبة ممزقة الثياب، أما جسر العودة فما زالت ماؤه تزداد احمراراً.

وفي قصيدة «IV منفى (٢) ضبابٌ كثيف على الجسر» ثمة ما يحيل على القصيدة السابقة على الرغم من بعد الفترة الزمنية بينهما:

«مشينا على الجسر عشرين عاماً

مشينا على الجسر عشرين متراً

ذهاباً إياباً،

وقلتُ: ولم يبقَ إلا القليلْ

وقال: ولم يبقَ إلا القليلْ[3]»

والذي يجمع بين القصيدتين ذلك التفاؤل الذي يتم التعبير عنه في القصيدة الثانية بشكل أقل مأساوية، وربما يكمن الفرق الحقيقي في اختلاف مرحلتين: الأولى مرحلة الحديث عن النضال والثانية مرحلة الانشغال بالحديث عن السلام، والمهم هنا أن الشاعر لم يفقد البوصلة، وأن الجسر ما زال يعني جهة العبور نحو الحياة. في قصيدة «نمشي على الجسر» يقول درويش:

---

(1) عالجنا حكاية هذه القصيدة بالتفصيل في الفصل المسمى: القصيدة الحكائية وأنماط الحكاية.

(2) أوراق الزيتون (١٩٦٥) ٣٥٤/١.

(3) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٣٦ - ١٣٧.

«لدى غدنا ما سيكفي من الوقت، يكفي
لنمشي على الجسر عشرَ دقائق أخرى،
فقد نتغيّرُ عمّا قليلٍ وننسى ملامحَ
ثالثِنا/الموتِ، ننسى الطريق إلى البيتِ
قربَ السماء التي خذلتنا كثيراً،
خذيني إلى النهر، يا أجنبيّةُ،
قد نتغيّرُ عمّا قليلٍ، وقد يحدثُ
المستحيلُ[(١)]»

وفي قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة» ثمة عبور ما نحو الوطن، رآه بعض المثقفين عبوراً ناقصاً، ورآه الشاعر بداية لتحقيق الحلم الكبير حلم العودة:

«عادوا..
من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا
حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادي أو جماعاتٍ، وعادوا
من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلامْ
لن يرفعوا من بعدُ، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا
عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم، ويرتبوا هذا الهواء
ويزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقّصوا جسداً توارى في الرخامْ
ويعلقوا بسقوفهم بصلاً وباميةَ وثوماً للشتاءْ

(1) سرير الغريبة (١٩٩٥) ٥٦٤/٣ -٥٦٥.

وليحلبوا أثداء ماعزهم، وغيماً سال من ريش الحمام[1]»

الأرض وفلسفة التراب:

الأرض مفردة مكانية أثيرة جداً في شعر درويش، تتردد إلـى جانـب مرادفاتها: الوطن، والتراب، وتظهر في سياقاته الشعرية بكثافة شلال لغـوي متدفق، يبدأ مع بداية مشروعه الشعري ويستمر معه حتى الكلمة الأخيرة. في قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» وهي واحدة مـن أشـهر قـصائده، تـضم رباعيات موجهة إلى فدوى طوقان، حضرت الأرض ذلك الحضور الطـاغي الذي يشي بعلاقة مميزة بين العاشق ومعشوقته:

«هذه الأرض التي تمتصّ جلدَ الشهداءْ

تعد الأرض بقمحٍ وكواكبْ

فاعبديها!

نحن في أحشائها ملحٌ وماءْ

وعلى أحضانها جرحٌ.. يحارب[2]»

إنها الملح والماء.. إنها الحياة التي يريد مزوّرو التاريخ استلابها، مـن خلال كذبهم وادعاءاته، وها هو ذا يخاطب فدوى طوقان:

«عالُم الآثار مشغول بتحليل الحجارةْ

إنّه يبحث في عينيه عن ردم الأساطير

لكي يثبتَ أنّي:

عابر في الدرب لا عينينَ لي!

لا حرفَ في سفر الحضارةْ!

---

(1) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٤١٩/٢.

(2) حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠) ٣٤١/١.

وأنا أزرع أشجاري على مهلي،

وعن حبّي أغنّي![1]»

فالشاعر يجابه تزوير التاريخ بزراعة الأشجار، يجابهه بالتفاصيل الحياتية الإنسانية، لأنه يدرك أن الأرض تشبه إنسانها، وأن وجود الفلسطيني فيها أقوى من أن ينتصر عليه التزييف، وهو يؤكد هذا التماثل بين الأرض وإنسانها في قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا» إذ يشير إلى ذلك التشابه الفذ بين تفاصيل سرحان وتفاصيل الوطن:

«من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً

بين حقل الذرةْ

وبين تجاعيد كفّي[2]»

الأرض ملاذاً وانتماءً:

ولأن العلاقة بين الفلسطيني وأرضه قائمة على هذه المعادلة، فإن الفلسطيني يبدو أحقّ بالانتماء إليها من ذلك الغريب الذي لا يعرف أسماء أزهارها، ولا يشعر بنبض تربتها، لذلك يتقمص درويش في قصيدة «جواز السفر» صوت أيوب عليه السلام ليصرخ باسم المعذبين والمحرومين من الانتماء:

«عارٍ من الاسم، من الانتماء؟

من تربةٍ ربيتها باليدينْ؟

أيوب صاح اليومَ ملء السماء

(1) المصدر نفسه، ٣٥١.

(2) أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) ٤٥٧/١.

لا تجعلوني عبرةً مرّتينْ![١]»

لذلك من الطبيعي جداً أن يتمسك الفلسطيني بالتراب حين يعزّ النصير، في قصيدة «أبد الصبار» من مجموعة قصائد بعنوان «أيقونات من بلّور المكان» يحاصر الرصاص الأب والابن معاً، ويطلب الأب من ابنه أن يلتصق بالتراب قبله، «يريد لابنه أن ينجو هو أولاً (...) إنه يريد أن ينقل خبرته لابنه، ليعلمه كيف ينجو، ليعود[٢]» فيطلق الأب حكمته الخالدة:

«يقول أبٌ لابنه: لا تخفْ. لا

تخف من أزيز الرصاص! التصقْ

بالتراب لتنجو![٣]»

إنها فلسطين «سيدة الأرض، أم البدايات، أم النهايات[٤]» لذلك فهي تستحق أن يبذل المرء في سبيلها كل غال ونفيس، لأنه حين يضحي يصبح جديراً بالانتماء إلى ترابها.

* * *

---

(1) حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠) ٣٥٩/١.

(2) د. محمد إبراهيم الحاج صالح: محمود درويش بين الزعتر والصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٢٣.

(3) لماذا تركتَ الحصان وحيداً (١٩٩٥)، ٢٩٨/٣.

(4) وردٌ أقلّ (١٩٨٦) ٣٢٦/٢.

الفصل الخامس

البحث عن الزمن المفقود

لا ليس لي منفى
لأقول لي وطنُ
أوّاهُ..
يا زمنُ

الفصل الخامس

البحث عن الزمن المفقود

خصوصية الزمن الفلسطيني:

الزمن في نفوس المقهورين والمبدعين والعشاق ليس زمنا محايداً، إنه يشبه قصيدة حبلى بألف احتمال، يوجهه الحدث، أو يعيقه الظرف الاجتماعي والسياسي، أو يلونه المكان بما لا حصر له من الأوجة والتوقعات.. والشاعر محمود درويش ليس شاعراً عادياً.. إنه شاعر مركّب يمر عليه زمن يشبه الزمن المركّب الذي يمر على اللاجئين والمعذبين والمشردين، فيدخله مختبره الشعري ليضيف إلى تفرده الفلسطيني تفرداَ إبداعياً جديداً، وهنا يكتسب الأمس واليوم والغد صياغات غير مألوفة، لأنها إنتاج عبقري استثنائي أنتجته ظروف شعب يعيش حالة استثنائية غير مسبوقة في التاريخ الإنساني.

لقد أدرك الشاعر هذه الحالة بدقة، فقدم الزمن الفيزيائي الذي يمرّ على الجميع، إلى جانب خصوصية كل حالة إنسانية ليؤكد عدم حيادية الزمن الممزوج بالفرح والحزن على حدَ سواء، فالفجر، بوصفه زمناً فيزيائياً، ينسحب على الكائنات جميعاً في قصيدة « "IV" منفى (٢) ضبابٌ كثيف على الجسر»، ولكن الفعل الإنساني يلونه بحالات مختلفة:

«في زرقة الفجر يُعدَمُ في

باحة السجن، أو قرب حرش الصنوبر

شابٌّ تفاءل بالنصر /

في زرقة الفجر ترسم رائحةُ الخبزِ

خارطةً للحياةِ ربيعيّةَ الصيف/

ِفي زرقة الفجر يستيقظ الحالمون

خفافاَ ويمشون في ماء أحلامهم

مرحين[١]

عبثية الزمن:

ولأن الزمن كذلك، فقد أحس الشاعر بعبثيته في فترة مبكرة، وقد عبّر في قصيدة «مزامير» بوضوح مطلق عن هذه الفكرة، فلا قيمة للزمن في ظلّ تاريخ لا يحمل جديداً:

«إني أحتفل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

وأحتفل غداً

بمرور يومين على الأمس

وأشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم[٢]

في هذه القصيدة المبكرة لمحمود درويش ثمة بحث يتخفى خلف السطور عن الفعل الذي يمنح الأيام معناها وقيمتها وجدواها، لأن حضور

---

(1) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٢٩ -١٣٠.

(2) أحيك أو لا أحبك (١٩٧٢) ٣٩٧/١.

الفعل الشخصي والوطني والإنساني سيسمح للشاعر أن يجد مناسبات أخرى للاحتفال غير تلك التي أشار إليها.. وعندها يكتسب الزمن قيمته الحقيقية.

الزمن وزاوية النظر: الخاص والعام في الزمن الفلسطيني:

حين يتحدث مبدع ما عن الزمن، فإنه لا يتحدث عن حقيقة الزمن الفيزيائية، ولكنه يعطي تصوره الشخصي للزمن، وقد يختلف التصور بين حين وآخر، وقد تتعدد التصورات، وقد يختلف التصور الشخصي للزمن عن التصور الجماعي؛ والشاعر محمود درويش الذي كثيراً ما يتفق مع شركائه الواقعين تحت الاحتلال والمنفيين والمشردين في تصور الزمن الجماعي يختلف عنهم في تصور زمنه الفردي، زمن المبدع والعاشق والرومانسي الذي يلتقط المفردات الزمنية الأكثر تحريضاً على الحزن ليزيدها حزناً، ففي افتتاحية ديوان «أرى ما أريد» نقرأ واحدة من صور الزمن الرومانسي الشخصي الذي يستند إلى الليل، بوصفه مفردة زمنية، ليعدد دلالاته ويبعثها في أكثر من اتجاه:

«لا أُبصرُ في هذا الليلْ
إلا آخر هذا الليلْ
دقّات الساعة تقضُمُ عمري ثانيةَ ثانيةً
وتقصّر أيضاً عمر الليل[1]

وينتقل محمود درويش في قصائد أخرى كثيرة إلى رصد الزمن الفلسطيني الخاص الذي تجسده الظروف الجماعية والأعراف الشعبية الفلسطينية، ولعلنا نشير هنا إلى العرس الفلسطيني الذي يذكره الشاعر في قصيدة «طوبى لشيء لم يصل» منتقلاً بعده إلى الزمن الفلسطيني الخاص الذي يشترك فيه الشاعر مع مجموع الفلسطينيين، يقول درويش:

---

(1) «أرى ما أريد» (١٩٩٠) ٣٧٥/٢.

«هذا هو العرس الفلسطينيّ

لا يصل الحبيب إلا الحبيب

إلا شهيداً أو شريداً

- من أيّ عام جاءَ هذا الحزنُ

- من سنة فلسطينية لا تنتهي

وتشابهت كلّ الشهور، تشابَهَ الموتى

وما حملوا خرائطَ أو رسوماً أو أعانيَ للوطن[1]

ثلاثية الزمن: الماضي – الحاضر – المستقبل:

في قصيدة «ربما، لأنّ الشتاء تأخّر» يقدم الشاعر صورة الأمس، والأمس عند الشاعر وعند شعبه، يشبه طللاً وقف أمامه الشاعر الجاهلي في لحظة ضياع ونفي، فوجد فيه ذكرياته التي تعدّ أكثر التصاقاً بوجدانه من الغد الذي يعد بالويل والثبور، ووجد فيه احتمالاً راجحاً لإعادة صياغة المستقبل:

«ماذا سنصنعُ بالأمس؟ قُلْتِ

ونحن نهيل الضبابَ على غدنا

والفنونُ الحديثةُ ترمي البعيدَ إلى

سلّة المهملات. سيتبعنا الأمس،

قلتُ، كما يتبع النهوندُ الوترْ [2]»

أما اليوم / الحاضر فهو مجال المواجهة اليومية الطارئة والمكررة، إنه بالإجمال حاضر يبحث فيه الشاعر عن هويته وهوية شعبه، دون أن يفقد

---

(1) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٥١٤/١.

(2) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٥١٨/١.

الإصرار على الاستمرار. فاليوم رديف التجديد وعدم الاستسلام، وهو رديف التجاوز أيضاً، ففي قصيدة «موت آخر.. وأحبك» يرصد الشاعر الفعل الشخصي الطارئ ليضعه في إطاره التجاوزي، فيقول:

«أجدّد يوماً مضى،
لأحبّك يوماً...
وأمضي[1]»

إنها معادلة زمنية سهلة التوقع، واضحة المعالم، على الرغم من تداخل الشخصي والعام فيها، فالشاعر الفرد يتجاوز اليومي الطارئ، ولكنه لا يتجاوز اليومي المكرّر (ظروف النفي القسري والمواجهة الدموية مع العدو) لأنه إذ ذاك يكفّ عن أن يكون شخصاً واحداً، إنه المجموع في واحد، وفي قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط» يتخذ الزمن الحاضر تشكيله من الجماعة الفاعلة في شعر درويش:

«لا توقفوني عن نزيفي!
ساعة الميلاد قلّدت الزمان، وحاولتني
كنتُ صعباً – حاولتني
كنت شعباً – حاولتني مرة أخرى..
أرى صفّاً من الشهداء يندفعون نحوي، ثم يختبئون في
صدري ويحترفون.
ما فتك الزمان بهم، فليس لجثّتي حدٌّ، ولكنّي
أحسّ كأنّ كلّ معارك العرب انتهت في جثّتي،
وأودّ لو تتمزّق الأيام في لحمي ويهجرني الزمان،

(1) محاولة رقم ٧ (١٩٧٣) ٥١٨/١.

فيهدأ الشهداء في صدري ويتفقون[1]»

أما الحديث عن المستقبل فيتخذ شكل الخوف من المجهول في بعض الأحيان، ولكنه في الغالب يأتي عند درويش على شكل حلم، تلونه مخيلة الشاعر الغنية بالأماني التي لا تكون فردية أبداً؛ ويستطيع المطّلع على تجربة الكتابة العربية عموماً أن يلمس فرقاً جوهرياً بين معظم الكتابة الإبداعية وبين ما كتبه درويش، وقليل من المبدعين المشغولين بتصوير المستقبل، أو تصوره، فالإبداع العربي، والسردي منه خصوصاً، يفتقر من الناحية البنائية بشكل عام إلى صيغة التعبير اللغوي المعتمدة على السين وسوف؛ وكأن غياب هذا التعبير بشكله اللغوي عن معظم ما أنتجه المبدعون هو تجسيد لغوي لموقف فكري يتخفى وراء الخوف أو الحيطة أو عدم الرغبة في تصور المجهول. وينتمي درويش إلى القليلين الذين لم يمنعهم تمسكهم بالماضي وضغط الحاضر عليهم من تصور زمنهم الثالث، ولو من خلال الحلم. في قصيدة «إلى ضائعة» تظهر مفردات الوطن من خلال لغة شرطية استباقية:

«إذا دقّتْ على بابي

يدُ الذكرى

سأحلم ليلةً أخرى

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

(...)

وأومن أنّ شُبّاكاً

صغيراً كان في وطني

يناديني ويعرفني

---

(1) المصدر نفسه، ٤٧٩/١ – ٤٨٠.

ويحميني من الأمطار والزّمَنِ[1]»

ويبدو درويش مولعاً بالسياقات الاستباقية التي ترتبط بالتفاؤل، وتؤمن بعودة الحق إلى أصحابه، في «قصيدة الأرض» يؤكد درويش عزم الشعب المقاوم على تحرير الهواء والحجارة وحبل الغسيل من آثار الصهيونية البغيضة:

«سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيلْ

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويلْ

سنطردهم من هواء الجليل[2]»

ويمكن في إطار التعبير عن المستقبل أن نشير كذلك إلى قصيدة «IV منفى (٢) ضبابٌ كثيف على الجسر»: التي تحوي استباقات عديدة بلغت ٣٢ استباقاً متتالياً تبدأ على الشكل التالي: «وقلنا معاً، وعلى حدةٍ، حالمين: (...)

- سأسند رأسي على جذع خرّوبة،

هي أمي، ولو أنكرتني

سأغفو قليلاً، ويحملني طائران صغيران

أعلى وأعلى ... إلى نجمة شرّدتني

- سأنظر نحو اليمين، إلى جهة الياسمين

هناكَ تعلّمتُ أولى أغاني الجسد

سأنظر نحو اليسار، إلى جهة البحر

حيث تعلّمتُ صيدَ الزّبَدْ[3]»

---

(1) آخر الليل (١٩٦٧) ٢٢٥/١.

(2) أعراس (١٩٧٧) ٦٣٨/١.

(3) كزهر اللوز أو أبعد (٢٠٠٥/٩) ١٣٧ -١٣٨.

ولعل المثير في تصور درويش الدائم للمستقبل هو ذلك الالتفات الحـــاد نحو الماضي، وما ذاك إلا لأن هدف المستقبل هو العودة إلى الزمن الماضـــي المرتبط بالمكان السليب.

المستقبل عنده يختلط بالماضي، والحلم طريق نحو كليهما، وفي قصيدة «جدارية» يرى الشاعر في مرضه أحلاماً عديدة منها حلم الوطن الذي يـــأتي في سياق استباقي:

«تقولُ ممرّضتي: أنتَ أحسنُ حالاً.
وتحققنني بالمخدّر: كن هادئاً
وجديراً بما سوف تحلُم عمّا قليل...
(...)
رأيتُ بلاداً تعانقني
بأيدٍ صباحيةٍ: كن
جديراً برائحة الخبزِ. كن
لائقاً بزهور الرصيفْ
فما زال تّنور أمّكَ مشتعلاً
والتحيةُ ساخنةً كالرغيفْ[١]»

الزمن والمكان:

يبدو الفصل بين عناصر العمل الإبداعي تعسفياً، ولكن هذا أمر لا بـــد منه في الدراسة التحليلية، إذ لن يتمكن أي باحث أن يعطي حكماً نقدياً عامـــاً مقنعاً عن أي نص دون فصل عناصره فصلاً درسياً مؤقتاً، وحين نقدم علـــى دراسة الزمن والمكان لا نفترض انقطاعاً بين العنصرين، لأنهمـــا متـــصلان

(1) جدارية (٢٠٠٠) ٤٦١/٣ و ٤٦٤.

ضرورة، وثمة كثير من النصوص الشعرية التي يقدمها درويش تقدم علاقات مباشرة وواضحة بين الزمن والمكان، ففي «حالة حصار» يقول:

«في الحصار، يصير الزمان مكاناً

تحجّرَ في أبدِه

في الحصار، يصيرُ المكان زماناً

تخلّفَ عن موعدِه[١]»

وفي قصيدة «مديح الظلّ العالي» تضطر هذه القصيدةُ التسجيليةُ الشاعرَ أن يقدم الزمن والمكان بوصفهما جزءاً من السيناريو الذي يرصد حالة الحصار الإسرائيلي الوحشي الدامي الذي تعرضت له بيروت عام ١٩٨٢، ذلك الحصار الذي يقدمه درويش من خلال عدة لقطات زمنية تبدأ مع الفجر:

«بيروت / فجراً:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ. يفتح العصفور أغنيةً مبكّرةً. يطيّر جارنا رفّ الحمام إلى الدخان. يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات.... [٢]»

وفي إشارة لامعة يلخص الشاعر حالة بيروت في الظهيرة بتلخيص حالة الفجر وإضافتها إلى الحالة الجديدة، لتكون على النحو التالي:

«بيروت / ظهراً:

يستمرّ الفجر منذ الفجر.

تتكسرُ السماء على رغيف الخبز.

---

(1) حالة حصار (نيسان، ٢٠٠٢) ٢٤٣/٣.

(2) مديح الظلّ العالي (١٩٨٣) ٣٥/٢.

ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبء الدخان[١]».

ثم ينتقل الشاعر تعقبياً إلى العصر ليقدم بيروت مرة أخرى، مؤكداً من خلال الفعل المضارع الذي يصر على استخدامه استمرارية اليوم الذي تنسحب تفصيلاته على مدى الأيام السابقة واللاحقة:

«بيروت / عصراً:

تكثر الحشراتُ

تزداد الرطوبةُ

ترتخي العضلات[٢]»

فإذا دخل ليل بيروت فإن السيناريو الدامي يستمرّ، والرخام الذي ينزّ دماً ليس تشخيصاً مجانياً، ولكنه إشارة موجعة إلى الدم الذي زحف إلى البيوت بلا رحمة:

«مساءً / فوقَ بيروت:

الرخامُ

ينز دماً، ويذبحني الحمام[٣]»

وفي ليل المدنيين ثمة مزيد من القصف، ومزيد من الدم، ومزيد من الشهداء.. وفي ليل الشعراء ينبت الشهداء ليطهروا كل شيء وليعدوا الصغار بغد مشرق جميل يغيّر صورة المكان الذي افترسه زمن المجازر:

«بيروت / ليلا:

---

(1) المصدر نفسه، ٣٧/٢.

(2) نفسه، ٣٩/٢.

(3) نفسه، ٤٥/٢.

يقصفون مقابر الشهداء[١]»

«بيروت / ليلا:

يخرج الشهداء من أشجارهم، يتفقدون صغارهم، يتجولون على السواحل، يرصدون الحلم والرؤيا، يغطون السماء بفائض الألوان،

يفترشون موقعهم،

يسمّون الجزيرة، يغسلون الماء، ثم يطرزون حصارنا

قططاً.. ونخلاً[٢]»

إن اليوم الذي جسده درويش في هذه القصيدة يبين أثر الزمن الغادر على المكان الأليف، ويسحب تفاصيله على الأيام الأخرى التي رأتها بيروت عام ١٩٨٢، ومن ثم عام ٢٠٠٦، ليقدم من خلال ذلك مقولة واضحة، فالقاتل هو ذاته، وهو ما زال يرتدي ثوب الضحية:

«بيروت / فجراً

بيروت / ظهراً

بيروت / ليلاً

يخرج الفاشيّ من جسد الضحيّهْ

(...)

كان يخفي سيفَهُ في دمعتهْ

أو كان يحشو بالدموع البندقيّهْ[٣]»

---

(1) نفسه، ٤٥/٢.

(2) نفسه، ٤٥/٢ -٤٦.

(3) نفسه،٥١/٢.

وما زال درويش يصف ذلك اليوم الطويل، يصف بؤسه ودمويته، ولا ينسى شيئاً من تفاصيله، ولكنه رغم ذلك يفكر بعقلية الفنان الذي يسمو على الألم، ويسعى إلى السمو المستمر عليه، حتى يعلم أعداءه تربية الحمام..

ولكن.. هل يتعلمون؟؟

سؤال بحجم شلال الدم الفلسطيني الهادر منذ بدء فصول المؤامرة الكبرى؛ وحتى الآن.

* * *

مكتبة الدراسة (١)

دواوين محمود درويش

- أوراق الزيتون، ١٩٦٥.
- عاشق من فلسطين، ١٩٦٦.
- آخر الليل، ١٩٦٧.
- العصافير تموت في الجليل، ١٩٦٩.
- حبيبتي تنهض من نومها، ١٩٧٠.
- أحبك أو لا أحبك، ١٩٧٢.
- محاولة رقم ٧، ١٩٧٣.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ١٩٧٥.
- أعراس، ١٩٧٧.
- مديح الظل العالي، ١٩٨٣.
- حصار لمدائح البحر، ١٩٨٤.
- هي أغنية.. هي أغنية، ١٩٨٦.
- وردٌ أقل، ١٩٨٦.
- أرى ما أريد، ١٩٩٠.
- أحد عشر كوكباً، ١٩٩٢.

- لماذا تركت الحصان وحيداً، ١٩٩٥.
- سرير الغريبة، ١٩٩٥.
- جدارية، ٢٠٠٠.
- حالة حصار، ٢٠٠٢.
- لا تعتذر عما فعلت، ٢٠٠٤.
- كزهر اللوز أو أبعد، ٢٠٠٥.

* * *

مكتبة الدراسة (٢)

المصادر ولمراجع

- القرآن الكريم.
- صحيح البخاري.
- ابن منظور المصري الإفريقي: لسان العرب.
- أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار الأمل عمّان، ط ١، ١٩٨٦.
- ثائر عودة: الفلسطيني: دراسة في بنيّة الإيقاع الروائي، مجلة النافذة، بيروت، العدد (٧ -٨) – ١٩٩١ ص ص ١٣٩ - ١٤٥.
- ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ٢٠(وهي نسخة إلكترونية منسوخة من موقع الاتحاد).
- د. حبيب مؤنسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- عزام، سميرة: الساعة والإنسان، دار العودة، بيروت. الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، فرع لبنان، ط٢، ١٩٨٢.

- عزام، سميرة: الظل الكبير، دار العودة، بيـــروت. الاتحـــاد العـــام للكتاب والصحفيين فرع لبنان، ط٢، ١٩٨٢.
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الـــشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الـــشركة المغربيـــة للناشـــرين المتّحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤســـسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٤.
- مجمع أبو ظبي الثقافي: الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث.
- د. محمد إبراهيم الحاج صالح: محمـــود درويـــش بـــين الزعتـــر والصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩.
- - د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بالتعاون مع وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠١.
- د. يوسف حطيني: سميرة عزام رائدة القصة القصيرة الفلـــسطينية، دار العائدي، دمشق، ١٩٩٩.

* * *

n

الصفحة

الصفحة

د. يوسف حطيني

- عربي فلسطيني، ولد في دمشق عام ١٩٦٣، وعاش فيها.

- حائز على شهادة دكتوراه في الأدب العربي الحديث حول بنية الرواية الفلسطينية من جامعة دمشق – ١٩٩٧.

- صدرت له عدة كتب هي:

- صرخات في ضجيج السكون (شعر) – ١٩٨٤.
- بيني وبين حبيبتي شيئان (شعر) – ١٩٨٦.
- سميرة عزام: رائدة القصة القصيرة الفلسطينية (دراسة) ١٩٩٩.
- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية (دراسة) ١٩٩٩.
- رؤى (مجموعة قصصية) إعداد وتقديم، سلسلة القصة الفلسطينية (١)، ٢٠٠١.
- ذماء (قصص قصيرة جداً) دمشق، ٢٠٠١.
- بروق (قصص قصيرة جداً) إعداد، دمشق، ٢٠٠١.
- مدينة البامياء (مجموعة قصصية)، دمشق، ٢٠٠١.
- القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، دمشق، ٢٠٠٤.
- الحفار والغربة (مونو دراما مسرحية)، دمشق، ٢٠٠٧.

وله عشرات الأبحاث والمقالات والقصص المنشورة في الدوريات العربية المختلفة، وهو عضو اتحاد الكتاب العرب، ومقرر جمعية القصة في اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين - فرع سورية (سابقاً).

الطبعة الأولى / ٢٠١٠
عدد الطبع ١٠٠٠نسخة



www.syrbook.sy
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٠

سعر النسخة ١٠٠ ل.س أو ما يعادلها